BIANCO E NERO

Anno XXX - n. 1/2 - gennaio-febbraio 1969

Rassegna mensile di studi cinematografici e dello spettacolo

Direttore FLORIS L. AMMANNATI ● **Condirettore responsabile** LEONARDO FIORAVANTI ● **Redattore capo** GIACOMO GAMBETTI ● **Direzione e Redazione** Via A. Musa 15, Roma, 00161, tel. 858030 ● **Redazione milanese:** Via Ruggero di Lauria 12/b, Milano, tel. 315163 ● **Amministrazione:** Società Gestioni Editoriali a r.l., Via Antonio Musa 15, Roma, 00161. C/C post. 1/54528 ● **Abbonamenti** Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500 ● Un numero doppio costa L. 1.000; arretrato L. 2.000 ● Si collabora soltanto su invito ● I manoscritti e le foto, pubblicati o no, non si restituiscono ● Autorizzazione n. 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma ● Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche - Roma ● Distribuzione esclusiva: Centro Librario Italiano, Via Ruggero Bonghi 11/b, Roma 00184.

LETTERE

Alla nostra redazione è pervenuta la seguente lettera in data 9 dicembre 1968.

L'acclusa « lettera aperta » o appello è stata redatta dal signor Leyda e da me quando, recentemente, ci siamo incontrati a Mosca, dove abbiamo anche parlato con Kuleshov. Ne sto adesso mandando copie alle principali riviste di cinema nella speranza che essa venga stampata, portando così il progetto all'attenzione di tutti gli amanti del cinema dovunque si trovino.

Credo che la lettera si spieghi da sé, ma chi ha chiarimenti da chiedere, può scrivere a me o al signor Leyda. Sia lui che io, nonché lo stesso Kuleshov, saremo grati se pubblicherete la lettera aperta. Molte grazie.

Sinceramente
Prof. Steven P. Hill
Dept. of Slavic Langs.
University of Illinois
(Urbana)

Alla ricerca del tempo perduto.

Lettera aperta agli appassionati di cinema

« La storia del cinema ha una « occasione unica di recuperare « una parte del suo lungo passato perduto, se il successo « arriderà a un progetto attual« mente coltivato dal professor « Lev Kuleshov dell'Istituto « cinematografico di Mosca « (VGIK). Kuleshov, che ha « compiuto settant'anni il 1° « gennaio 1969, è uno dei più « importanti pionieri cinema« tografici del mondo intero. « Diventato famoso in Unione « Sovietica intorno al 1920 « come il primo autore di film « sperimentali, egli esercitò la « sua influenza, o il suo diret« to magistero, su uomini co« me Eisenstein, Vertov e Pu« dovkin. Egli diresse altresì « alcuni dei primi importanti « film sovietici: *Projekt inze« nera Prajta* (Il progetto del« l'ingegnere Pright, 1917), « *Neobyciainje priklucenjé Mi« stera Westa v stranje bol« scevik* (Le straordinarie av« venture di Mister West nel « paese dei bolscevichi, 1924), « *Luc smerti* (Il raggio della « morte, 1925) e *Pozakonu* « Dura Lex, 1926).

« I film su citati sono stati « conservati in URSS, ma le « sue realizzazioni più famose « sono da lungo tempo andate « perdute. Si tratta dei suoi « cortometraggi sperimentali, « realizzati nel 1918-20, nei « quali egli sviluppava le pro« prie teorie sul montaggio, « quello che in seguito venne « definito il "montaggio alla « russa". Di questi cortome« traggi — *Effetti di Mozu« kin, La donna ideale, Ballet« to cinematico* e *Paesaggio « artificiale* — si è parlato in « numerosi libri di storia del « cinema, ma nessuno, a parte « Kuleshov e i suoi antichi « allievi, ha mai potuto ve« derli, essendo andate per« dute durante la seconda « guerra mondiale le uniche « copie esistenti.

« Recentemente ho scritto a « Kuleshov per suggerirgli di « considerare l'opportunità che « egli realizzi di nuovo, oggi, « questi esperimenti cinema« tografici, lavorando nei tea« tri di posa dell'Istituto ci« nematografico di Mosca dove « egli insegna e servendosi del« la collaborazione dei suoi « allievi attuali. Anche se il « film, o i film, risultanti non « sarebbero quelli originali, si « tratterebbe pur sempre di un « lavoro fatto "dalla mano del « maestro" e in tal senso au« tentico. Chi, d'altro canto, « potrebbe ricostruire i propri « esperimenti più accuratamen« te dello stesso Kuleshov?

« Sarebbe augurabile che copie « di questo (o questi) film « venissero poste a disposizione « dei musei cinematografici dei « vari paesi, in modo da con« sentire a tutti gli studiosi « di storia del cinema di ve« dere quegli esperimenti di « cui attualmente possono solo « leggere le descrizioni dei « libri.

« In risposta al mio suggeri« mento, Kuleshov scrisse il « 7 luglio 1968 la lettera se« guente:

« "L'idea di rigirare gli espe-
« rimenti è *eccellente*; se an-
« cora avrò vita e sarò in
« buona salute, cercherò di at-
« tuarla. Sarebbe bene però che
« una richiesta in tal senso
« venisse mandata all'Istituto
« cinematografico di Mosca da
« studiosi e registi di vari
« paesi. Ciò renderebbe più fa-
« cile l'attuazione della cosa e
« non la farebbe apparire come
« un mio capriccio personale".
« Se un numero sufficiente di
« appoggi a questo progetto
« perverrà all'Istituto cinema-
« tografico (VGIK) da parte
« di registi cinematografici, in-
« segnanti, studenti e appas-
« sionati, possiamo sperare che
« Kuleshov sia messo in grado
« di realizzare l'impresa, con-
« sentendo a noi tutti di am-
« mirare il suo lavoro e di
« trarne un insegnamento. »

Scrivere a:
Mosca, I-328
3-i Selskokhoziastvenny pr., 3
Kinoinstitut VGIK
Rektorn Groshevu A.N.
(Unione Sovietica)

« Quanto più sollecite e nu-
« merose saranno le lettere in-
« viate a Mosca, tanto più il
« progetto avrà possibilità di
« successo. »

Gli ammiratori di Kushelov
Jay Leyda e Steven P. Hill

* * *

Spett. Redazione di *Bianco e Nero*,

accolgo l'invito che appare sulla rivista per manifestare pubblicamente la mia adesione al bell'articolo di Giulio Cesare Castello sul n. 11-12 dello scorso anno, a proposito dei problemi della critica cinematografica (e fra parentesi aggiungo che desidererei rivedere più spesso articoli di Castello). Vorrei dire che i problemi di tutta la critica, oggi, sono in discussione, compresi quella della critica teatrale e della critica (?) televisiva, ma di questo vi scriverò eventualmente una prossima volta.

Ora io desidero sottolineare che da noi, alla periferia, si sente forse più che altrove il peso eccessivo — di gran lunga sproporzionato alle sue qualità — che ha la critica dei quotidiani e dei rotocalchi, rispetto all'importanza modesta attribuita alle riviste specializzate, le quali — qualsiasi o nessuna « tendenza » seguano — intendono invece il cinema e lo spettacolo come un fatto di cultura e di rilievo politico ed economico e non soltanto come un diversivo e un passatempo. A prescindere dalla superficialità e dalla inattendibilità — salve le eccezioni — di molti critici di quotidiani — che sono invece i più seguìti dai produttori e dai registi — io e molti come me — operai, studenti, impiegati, professionisti — sentiamo l'esigenza di una maggiore diffusione delle riviste serie e qualificate, di una loro più ampia penetrazione negli strati centrali e periferici del vasto pubblico degli spettatori, e in particolare di una più frequente e approfondita discussione — così come nell'articolo di Castello — dei problemi focali della critica. E auspico che *Bianco e Nero* voglia sempre più prendere a cuore questa che a me sembra una battaglia importante.

Ringraziando, porgo cordiali saluti,

Mario Bechicchi - Fano

Ringraziamo il lettore Bechicchi per la sua lettera, che a noi pare metta a fuoco in maniera genuina motivi effettivamente validi di preoccupazione e di indagine. Bianco e Nero *non mancherà di dedicare sempre maggiore spazio e considerazione ai problemi assai importanti della critica, restando d'altronde l'argomento sempre vivo e presente anche quando non sia direttamente affrontato. Ora più che mai, comunque, la rivista conta, a ogni riguardo, sulla collaborazione dei suoi lettori, in Italia e all'estero.* (n.d.r.)

* *

Il 20 gennaio è scomparso il Prof. Roberto Cessi, storico illustre, padre dell'amico e collega Riccardo Redi Cessi. Bianco e Nero **porge al proprio collaboratore e ai familiari i sensi del più profondo cordoglio e partecipa al vuoto che la cultura italiana subisce per la morte di un così insigne studioso.**

NOTIZIARIO

CINEMA

Pubblico dibattito sul « Gran Premio Bergamo » organizzato dal Centro Studi Cinematografici

« Sono impiegati bene i milioni del Gran Premio Bergamo?: questo il tema del pubblico dibattito organizzato al cinema-teatro Alle Grazie di Bergamo l'11 novembre '68 dal Centro Studi Cinematografici in collaborazione con il Circolo G. Donati, il Cineforum di Bergamo, la rivista *Astrolabio* e il Circolo A. Gramsci. Hanno svolto relazioni i giornalisti cinematografici Sandro Zambetti, Morando Morandini, Ermanno Comuzio, Franco Colombo. Moderatore del dibattito Giuseppe Tiani, presidente del Cineclub Bergamo. Dopo una breve cronistoria del Gran Premio Bergamo tenuta da Comuzio, hanno preso la parola i vari relatori allargando poi il dibattito a tutti gli intervenuti. Al termine della riunione Sandro Zambetti ha dato lettura di un testo concordato che, senza assumere la veste di mozione, verrà fatto circolare tra tutti i componenti le associazioni culturali interessate per raccogliere la loro adesione. Ecco il testo:

« L'esistenza del Gran Premio Bergamo, come di ogni altra manifestazione analoga, non si giustifica sul piano culturale se non è indirizzata a risolvere il problema di fondo della libera circolazione dei film e di un diverso rapporto fra autori e pubblico, al di fuori dei condizionamenti del potere economico.

Si impone perciò l'esigenza che le opere presentate al Gran Premio Bergamo, in caso di mancata distribuzione nei circuiti normali, possano essere messe a disposizione dei circoli del cinema e di qualunque altro organismo che intenda valersene a fini culturali.

A tale scopo si richiede una sostanziale modifica del regolamento, con l'abolizione dei premi e l'istituzione di un fondo permanente per l'attività di distribuzione nel senso indicato, mentre si sollecita dal Parlamento nazionale l'abolizione di ogni forma di censura e di qualsiasi pressione fiscale o limitazione burocratica sulle iniziative di cultura cinematografica.

Si impegnano infine gli enti sostenitori del Gran Premio Bergamo a studiare ed attuare fin dal prossimo anno una forma di gestione largamente rappresentativa di tutti gli organismi e le forze culturali della città e della provincia impegnati nella diffusione e nella valorizzazione del cinema d'autore ».

I circoli del cinema di Ferrara per la diffusione della cultura cinematografica

I circoli di cultura cinematografica di Ferrara — « Club Ferrarese Cineforum », « Cineclub Fedic », « Circolo Paolo rossi » dell'ARCI — hanno redatto un ordine del giorno in cui — dopo aver ricordato il contenuto dell'art. 31 comma V della legge sul cinema numero 1213 del 4-11-1965 in cui è detto: « Può inoltre consentirsi l'apertura di sale cinematografiche di capienza non superiore ai 400 posti che siano esclusivamente riservate alle proiezioni di film prodotti per ragazzi, di programmi composti da soli cortometraggi premiati, di film scientifici e didattici e manifestazioni di carattere culturale organizzate dalla Cineteca Nazionale. Tali sale potranno essere destinate anche a manifestazioni organizzate dai Circoli di Cultura Cinematografica aderenti ad associazioni nazionali riconosciute... » — rendono noto che il Comune di Ferrara fin dal dicembre 1965 ha messo a disposizione dei Circoli per lo svolgimento della loro attività la Sala Estense, per la quale

però, nonostante la regolare richiesta fatta dal Comune e i numerosi solleciti, non è stata ancora rilasciata la prescritta autorizzazione d'agibilità dal competente Ministero del Turismo e dello Spettacolo. I circoli del cinema suddetti protestano per la mancata attuazione degli articoli di legge relativi alle attività culturali dei Circoli in campo cinematografico, e sollecitano il Ministero a rilasciare con la massima tempestività l'autorizzazione ad utilizzare la Sala Estense.

Attività culturale degli « Amici del Cinema » di Putignano

Il programma di proiezioni organizzate dagli « Amici del Cinema » di Putignano nella locale Biblioteca Comunale, prevede per il 15 marzo il film *La terra trema* di Luchino Visconti e il 2 aprile *Il Vangelo secondo Matteo* di P.P. Pasolini. In precedenza sono stati proiettati film di Carné, Eisenstein, Weiss, Trnka, Krejcik, Buñuel.

Seminario ad Ariccia sui problemi dello spettacolo

A cura della FILS-CGIL si è tenuto ad Ariccia nello scorso dicembre un seminario sui problemi strutturali, culturali, economici e sindacali dei lavoratori dello spettacolo. Al seminario hanno preso parte rappresentanze delle categorie del cinema mediante l'invio di delegazioni da tutta Italia. I relatori principali sono stati: Lino Micciché su « Cinema e società »; Mario Gallo, « Le strutture produttive del cinema ed i rapporti noleggio-esercizio »; Libero Bizzarri, « Il mercato cinematografico, costi e ricavi»; Otello Angeli, « Situazione sindacale nel settore »; Mino Argentieri, « Prospettive e soluzioni per la ristrutturazione e attività cinematografica ». Ha presieduto i lavori del seminario Manfredo Mattioli. (*S.S.Q.*)

L'Istituto Luce prepara un film su Cento anni di vita italiana: 1870-1970.

L'Istituto Luce ha allo studio un progetto dal titolo *Cento anni di vita italiana: 1870-1970.* Tale progetto, che prevede molti mesi per la preparazione e realizzazione, si avvarrà degli oltre otto milioni di metri di materiale di documentazione cinematografica e dei circa due milioni di foto esistenti presso l'Istituto Luce. Il film si propone di documentare lo svolgimento e la trasformazione dell'Italia negli ultimi cento anni.

Nanni Loy presidente dell'A.A.C.I.

Sono stati rinnovati nel dicembre scorso gli organi direttivi dell'Associazione autori cinematografici italiani (A.A.C.I.). Nanni Loy è il nuovo presidente dell'A.A.C.I. e Marcello Fondato è stato eletto vice presidente. Il nuovo Consiglio Direttivo, eletto dall'assemblea degli iscritti all'associazione, è formato, oltre che da Loy e da Fondato, da Age, Amidei, Caminito, De Bernardi, Fulci, Lattuada, Magni, Monicelli, Rustichelli, Furio Scarpelli, Sonego e Steno. Appena eletto, il nuovo Consiglio direttivo ha inviato un telegramma di saluto e di ringraziamento al presidente uscente, Pietro Germi.

Il Consiglio Direttivo del Centro Studi Cinematografici

In gennaio sono stati eletti i componenti del nuovo Consiglio Direttivo del Centro Studi cinematografici: Franco Bollati, presidente; Francesco Ceriotti, Mariolina Gamba, Gaetano Stucchi, Flavio Vergerio, vicepresidenti.

Incontro-studio sul cinema di animazione

La Federazione Italiana dei Cneclub sta organizzando il « Primo incontro internazionale di studio sul cinema d'animazione » che dovrebbe svolgersi nel mese di maggio del 1969 in Lombardia.

Il convegno, che avrà una durata di quattro o cinque giorni, si svolgerà poi ogni anno e comprenderà:

1) la proiezione di opere

scelte tra le più interessanti e signicative realizzate in questi ultimi anni;

2) quattro tavole rotonde o relazioni, tali da inquadrare sistematicamente una serie di problemi come il cinema di animazione oggi, in Italia e nel mondo; il cinema di animazione e il pubblico; rapporti tra produzione e distribuzione del disegno animato; incidenza del cinema di animazione sulla produzione di film pubblicitari e televisivi negli ultimi cinque anni; l'influenza sul pubblico televisivo dei personaggi dei disegni animati.

La Federazione Italiana dei Cineclub ha stabilito che le proiezioni che si svolgeranno nel corso dell'incontro-studio non avranno carattere competitivo.

Un documentario su Teschner

Presso la Biblioteca Teatrale di Vienna sono state ultimate nel mese di febbraio le riprese del documentario sul pittore, uomo di teatro, marionettista e cineasta Richard Teschner. La Biblioteca sta anche lavorando al catalogo delle opere di Teschner. Come ha dichiarato il Direttore della Biblioteca Teatrale di Vienna, prof. Mauerhofer, il cortometraggio è stato realizzato a cura del Ministero austriaco della Cultura anche su sollecitazione della rivalorizzazione dell'artista effettuata da *Bianco e Nero* con gli studi di Mario Verdone, il quale ha anche collaborato con Walter Zettl alla organizzazione della mostra che l'Istituto Austriaco di Cultura di Roma ha dedicato a Teschner. Il cortometraggio è stato realizzato dal regista Fleming per la Riegl Film di Vienna.

Nuovi studi sul futurismo

Dopo gli studi su *Anton Giulio Bragaglia* e *Cinema e letteratura del futurismo*, Mario Verdone prosegue ora la propria indagine sul futurismo con il volume, in corso di stampa presso Lerici, *Teatro del Tempo Futurista*. Si tratta di un saggio critico che affronta insieme problemi di ordine letterario, teatrale e cinematografico, e studia il Teatro Sintetico, i rapporti tra Espressionismo e Futurismo, scenografi ed autori come Prampolini, Balla, Depero, Pannaggi, Marchi, Marinetti, Cangiullo, Ricciardi, Jannelli, Rognoni, Corra, Ginna, e numerosi altri, fra cui gli scrittori recentemente scomparsi Ruggero Vasari e Pino Masnata. Fa seguito una antologia di testi inediti o comunque rari.

Sono uscite le Note Schedario *del Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale*

Note Schedario è la nuova pubblicazione del Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale di via Aurelia in Roma, uscita in questi giorni. Non è una rivista. Sono « fogli d'appunti su spettacoli, opere e fenomeni delle moderne tecniche di diffusione sotto il profilo della comunicazione sociale ». Escono senza periodicità fissa. Si propongono di rispondere con carattere di attualità alle esigenze d'informazione che con grande frequenza vengono espresse al Centro e che non possono trovare sempre riscontro nello *Schedario cinematografico*, a causa della sua fisionomia di Enciclopedia del cinema. La novità più caratteristica di queste *Note Schedario* — oltre che la metodologia critica sulla quale si baseranno gli appunti — sarà offerta probabilmente dalla valutazione del « grado di interesse » (per gli aspetti tematico, artistico e quale strumento educativo) dei film recensiti, che viene espressa collegialmente sotto forma di voto positivo o negativo.

Il cinema e la presidenza di Richard Nixon

Il giornale americano *The Hollywood Reporter*, specializzato in problemi del cinema, ha dedicato un recente editoriale ai cambiamenti che potrebbero verificarsi in campo cinematografico durante la presidenza del repubblicano Richard Nixon. L'editoriale si sofferma particolarmente sulle attività relative agli spettacoli, sulla produzione americana all'estero e sui « conglomerati »,

cioè le associazioni di compagnie di diversa natura (come la Gulf And Western, Transamerica, Avco e Glenn Alden) nel campo dello spettacolo. La analisi parte dalla constatazione che Wall Street, con un rialzo dei titoli, ha già scontato positivamente l'elezione del candidato repubblicano il cui programma prevede diversi sgravi fiscali alla produzione. Si ritiene che la tendenza al rialzo possa continuare fino alla fine dell'anno. Non è escluso, comunque, che la nuova amministrazione guardi con simpatia la battaglia contro la produzione americana all'estero come mezzo per fermare la fuoruscita dei dollari.

La televisione, che opera su licenza governativa, potrebbe essere il primo banco di prova delle attitudini del nuovo governo. Comunque, il fatto che entrambe le camere del congresso siano in maggioranza democratiche potrà frenare il presidente Nixon dal prendere troppe decisioni viste di buon occhio solo dai repubblicani. Non vi è ragione di credere — pertanto — che le iniziative già programmate ed annunciate possano subire dei cambiamenti, come possano essere influenzate in senso restrittivo gli acquisti di produzioni all'estero specialmente da quei paesi che comprano programmi americani.

Le compagnie di « conglomerato » che erano state poste sotto inchiesta governativa, verranno trattate con mano più leggera dal nuovo governo. Peraltro l'appoggio del governo ai giovani registi, istituti e scuole di cinematografia, cui i democratici avevano mostrato interesse, potrà ricevere minore attenzione. I repubblicani infatti hanno alle spalle elettori più conservatori — specialmente nelle zone rurali — che non apprezzano certe spese.

Paesi come l'Italia, aperti alla collaborazione con il cinema americano non hanno da temere, come del resto tutti quei paesi dove i film americani vengono distribuiti liberamente e da cui si possono esportare i profitti netti.

Polemiche per le recensioni cinematografiche del New York Times

Tornano ad accendersi le polemiche intorno a Renata Adler, il critico cinematografico del *New York Times*, che da circa un anno è succeduta all'anziano e celebre Bostey Crowther. Mentre la rivista *Esquire* sta pubblicando, con l'assistenza di quasi tutte le case cinematografiche, un elenco dei numerosi errori materiali nei quali sarebbe incorsa la Adler, si apprende che una viva polemica è scoppiata con la 20th Century Fox, in seguito alla recensione negativa del musical *Star*, con Julie Andrews, fatta dalla Adler sull'autorevole quotidiano newyorkese: infatti, la Adler avrebbe confessato di aver scritto la recensione dopo aver visto solo la prima metà del film, sia pure riservandosi di modificare l'articolo non appena avesse avuto l'occasione o il tempo per vedere la seconda parte. Darryl Zanuck, presidente della Fox, ha scritto una lettera alquanto adirata (il contenuto comunque non si conosce) ad Arthur Sulzberger, direttore del *New York Times*.

Renata Adler fu al centro delle polemiche circa sei mesi fa, quando la United Artists pubblicò a sue spese sul *New York Times* una pagina nella quale si metteva in rilievo come i giudizi negativi della Adler su film quali *Il pianeta delle scimmie*, *Indovina chi viene a cena?* e *Il laureato* risultassero ben diversi dall'ottima accoglienza fatta dal pubblico. Da allora però le polemiche erano cessate, finché non è scoppiato il caso *Star*.

A Hollywood sorgerà un centro per incoraggiare la cultura nel cinema

Il Centro di studi cinematografici avanzati dell'« American Film Institute » sarà costruito a Hollywood. L'« American Film Institute » è un ente pubblico che ha il compito di incoraggiare la cultura cinematografica, di diffondere il cinema d'arte e di tenere un grande archivio cinematografico.

Il suo direttore, George Stevens Junior, ha detto che il centro preparerà una trentina di registi, produttori, autori, con corsi della durata media di due anni. Non si

tratterà di semplici studenti, perché coloro che saranno ammessi al corso dovranno essere già in possesso di elevate qualità tecniche e artistiche. Si prevede che alcuni fra i più noti professionisti di Hollywood terranno corsi regolari di uno o due mesi al centro.

Il luogo dove sorgerà il centro non è stato ancora scelto. Naturalmente, la decisione di costruire il centro a Hollywood, la Mecca del cinema commerciale, ha suscitato qualche polemica. Ma, si rileva, Hollywood rimane sempre la capitale del cinema, e offre la maggiore gamma possibile di installazioni e di esperienze. Inoltre, si dice anche in via ufficiosa, se l'industria del cinema fosse contraria al centro, ci sarebbe ben poca possibilità d'azione.

Nel 1968 il cinema inglese si è americanizzato

Il 1968 è stato, per il cinema inglese, un anno di crescente « americanizzazione ». Circa l'80% della produzione infatti è stata finanziata dai dollari, e i produttori d'oltre atlantico hanno portato anche i loro metodi di lavoro e la loro clientela. Quest'ultimo elemento spiega perché, caso alquanto rado nelle industrie inglesi, quella cinematografia è ben piazzata nel campo delle esportazioni.

D'altra parte, è anche vero che il pubblico britannico va sempre più spesso a vedere film stranieri, e che il cinema italiano e quello francese hanno registrato un grande successo « popolare », in contrasto con la loro posizione precedente di cinema d'élite o d'essai

In assenza di cifre precise, si calcola che il numero dei film girati in Gran Bretagna nel 1968 sarà lievemente superiore a quello (114) dei film girati nel 1967. Il numero delle sale invece, che nel marzo 1968 era di 1722, il mese scorso era calato a 1684. Diminuito è anche il numero dei biglietti venduti, sceso nel 1968 a 242 milioni, contro i 274 del 1968 e i 290 del 1966. Sul piano strettamente commerciale, il film inglese del 1968 che ha reso di più è la nuova versione della *Carica dei 600* diretta da Tony Richardson. Tuttavia, anche giovani registi come Clive Donner, Michael Winner e Lindsay Anderson, hanno ottenuto buoni successi commerciali. Gli attori più popolari sono Albert Finney, Peter O'Toole, Michael Caine e David Hemmings, quest'ultimo in costante ascesa, mentre nel campo femminile dominano ancora Julie Christie e Susannah York. Sono stati seguiti con interesse il debutto di Marianne Faithfull e il ritorno di Petula Clark.

Situazione del cinema cecoslovacco

Nonostante i gravi avvenimenti politici, l'attività cinematografica in Cecoslovacchia è proseguita normalmente negli ultimi mesi del 1968. Il film più impegnativo forse è *Notti di Praga*, quattro episodi su soggetto di Jiri Brdecka, che è uno dei più noti autori di film d'animazione. Questa volta invece niente animazione, ma argomenti spiritosi e brillanti. Registi degli episodi sono lo stesso Brdecka, Evald Schorm e Milos Makovec, che ne ha diretti due. Tereza Tuszinska, Josef Abrham, Jana Brezhova, Jan Klusak, Martin Ruzek e Milena Dvorska figurano tra gli interpreti. Normale egualmente, come negli studi Barrandov di Praga, la attività negli studi Koliba di Bratislava, dove fra l'altro è stato recentemente ultimato un film di Jozef Zachar sulla figura di Ludovit Stur, uno dei principali eroi slovacchi del secolo scorso.

Retrospettiva di G.W. Pabst alla Deutsche Bibliothek-Röm

Presso l'Aula Magna della Scuola Tedesca (via Savoia 15, Roma) si è tenuta una retrospettiva del regista tedesco G.W. Pabst organizzata dalla Deutsche Bibliothek di Roma e dalla Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia. Sono stati presentati, in cinque proiezioni effettuate tra la fine di gennaio e i primi di febbraio, i seguenti film: *Geheimnisse einer seele* (I segreti di un'anima, 1926), *Westfront 1918* (id., 1930), *Kameradschaft* (La miniera,

1931), *Die freudlose gasse* (La strada senza gioia, 1925) e *Die herrin von Atlantis* (L'Atlantide, 1932). Accanto al ciclo di proiezioni cinematografiche è stata allestita una Mostra Fotografica su Pabst, organizzata dalla sezione fotografica e cinematografica dello « Stadtmuseum » di Monaco di Baviera a cura di Rudolph S. Joseph.

Film commerciali per gli esponenti del « cinema nuovo » tedesco

Volker Schloendorff, Alexander Kluge, e Ulrich Schamoni, i principali esponenti del « cinema nuovo » tedesco, hanno ceduto il passo nel 1968 alle produzioni puramente commerciali. Le opere di questi autori, che hanno di nuovo attirato l'attenzione internazionale sul cinema tedesco nel dopoguerra, e che con Kluge hanno vinto quest'anno il Festival di Venezia, non hanno ottenuto il favore del pubblico, il quale ha preferito *Helga*, la commedia erotico-commerciale *La bella albergatrice di Lahn* e *Angelica e il Gran Sultano.* Unico film più impegnativo che abbia riscosso un certo successo di pubblico è stato *La vergine di Bamberga*, del giovane regista Marran Gosov.

Nel 1968, la Germania Federale ha prodotto 85 lungometraggi, 47 dei quali esclusivamente tedeschi, e gli altri in coproduzione con la Francia e l'Italia. Secondo la definizione ufficiale, « si tratta in generale di opere di divertimento ».

Film a disegni animati giapponesi sulle Mille e una notte

La Società giapponese Nippon Herald Motion Picture è attualmente impegnata nella realizzazione di un film a disegni animati, che racconterà, con dovizia di particolari erotici *Le mille e una notte.* Il film viene realizzato in collaborazione con uno studio di animazione diretto da Osamu Tezuka, uno dei più noti fra i numerosi e dotatissimi autori giapponesi di disegni animati.

Circa trecento film italiani prodotti nel 1968

296 film italiani sono stati prodotti nel 1968 contro i 274 del 1967. Le statistiche della produzione italiana per il 1968 rilevano inoltre che dei 296 film, 166 sono di nazionalità italiana al cento per cento, mentre 130 sono realizzati in coproduzione maggioritaria o minoritaria con paesi con i quali esistono accordi ufficiali. Ecco l'andamento mensile dei film entrati in cantiere: gennaio 17, febbraio 24, marzo 16, aprile 24, maggio 20, giugno 22, luglio 23, agosto 24, settembre 26, ottobre 42, novembre 23, dicembre 25.

Film italiano vince ex-aequo gli « Incontri per la gioventù » di Cannes

Con la vittoria del film italiano *Pagine chiuse* di Gianni da Campo, che si è aggiudicato ex-aequo il primo premio messo in palio, si sono conclusi a Cannes il 7 gennaio gli « Incontri internazionali del film per la gioventù », organizzati con il patrocinio del Centro nazionale per la cinematografia francese.

Hanno partecipato alla ottava edizione della rassegna, che intende sviluppare il colloquio tra i giovani e il cinema, oltre mille congressisti, in rappresentanza di 30 nazioni. Sono stati proiettati, fra gli altri, 24 film inediti in Francia e 40 cortometraggi. Si sono svolti una trentina di dibattiti pubblici ed un « colloquio » sul tema « Il giovane, la famiglia e l'amore », nel quale sono intervenuti numerose personalità e giovani di tutti i paesi. I premi sono stati assegnati da una giuria composta da dodici membri scelti dal comitato direttivo degli « Incontri ».

Pagine chiuse, il film vincitore ex-aequo, prodotto dall'Istituto Nazionale Luce, aveva già ottenuto una menzione speciale alla ventesima mostra del film per ragazzi a Venezia ed il prémio della « Federation National des Cineclubs » al recente Festival internazionale del film per ragazzi di Gijon in Spagna.

La realizzazione di questo film è avvenuta in modo sin-

golare. Il regista girò per suo conto molto materiale muto in sedici millimetri. Dopo vari tentativi in diverse direzioni, trovò nell'Istituto Luce l'organizzazione disposta a curare tutte le successive fasi di realizzazione del suo film, inclusa la trasposizione in 35 millimetri. Il film, però, non essendo state espletate in tempo le pratiche burocratiche, non ha potuto ottenere il riconoscimento della nazionalità italiana. L'Istituto Luce sembra intenzionato a richiedere ora questo riconoscimento valendosi di una specifica disposizione di legge, secondo cui la « nazionalità » può essere ottenuta anche « per particolari meriti culturali ».

A Truffaut il «Premio Delluc»

Francois Truffaut ha ottenuto il ventiseiesimo « Prix Louis Delluc » — definito il « Goncourt » dei premi cinematografici francesi — per il suo film *Baisers volés.*

Il premio è stato assegnato dalla giuria presieduta da Maurice Bessy alla quale sono stati necessari cinque scrutini per scegliere definitivamente fra il film di Truffaut e *La via lattea* di Luis Buñuel. Le altre opere candidate al riconoscimento erano *Il diavolo per la coda* di Philippe De Broca e *L'infanzia nuda* di Maurice Pialat.

E' questa la prima volta che Truffaut riceve questo premio, ma è la terza volta, in pochi mesi, che *Baisers volés* ottiene dei riconoscimenti dopo il « Prix Georges Méliès » e il « Gran Premio » del cinema francese. Il film, inoltre, è stato selezionato per rappresentare la Francia all'« Oscar ». Jean-Pierre Leaud, Delphine Seyrig, Claude Jade e Michel Longsdale sono i principali interpreti del film.

Un film di Giuseppe Ferrara sulla mafia siciliana

Il clima di terrore che la mafia e la delinquenza organizzata instaurarono a Palermo quando nella città cominciò l'espansione edilizia, con soprusi, ricatti e imposizioni per la speculazione sulle aree fabbricabili e sulla fornitura dei materiali e mezzi per la edilizia, sarà rievocato in un film di prossima edizione. Il titolo è *Il sasso in bocca* ed il regista è Giuseppe Ferrara, un giovane che ha alle spalle un lungo passato di documentarista e che debutta nel lungometraggio con questa sua opera prima.

Le violenze dei « killer », che sparavano nelle strade con pistole, fucili dalle canne mozze e con i mitra, culminarono il 30 giugno 1963 nella Borgata Ciaculli, con l'esplosione di una « giulietta » che era stata riempita di tritolo ed abbandonata come esca in una « trazzera ». In quella occasione perdettero la vita sette tra agenti di polizia e carabinieri. Il tragico episodio è stato ricostruito nello stesso posto e alla stessa ora in cui accadde.

« E' mia intenzione — ha detto il regista — narrare una storia che vuole essere un documento sulla mafia, ispirata alla realtà siciliana. Ho letto molto, prima di preparare il film, mi sono documentato sui libri di Pantaleone, di Gaia, di Red. Il film spazia da Petrosino (il tenente della polizia federale ucciso al suo arrivo dall'America a Palermo dove era venuto per indagare sui collegamenti esistenti fin da allora tra la mafia siciliana e quella americana) alla strage di Ciaculli che concluse gli anni roventi del '60 siciliano ».

Ferrara intende svolgere un discorso nuovo che sia di qualificazione del mezzo cinematografico inteso come essenziale e moderno veicolo di comunicazione. Per poter realizzare il film che sia sganciato dalle imposizioni dei produttori ha fondato una Cooperativa, la « Cine 2000 », la quale ha come fine di legare direttamente autori, regista, attori e tecnici alla produzione ed ai futuri benefici economici. Produttore esecutivo del film, che non dovrebbe costare più di cento milioni, è Gigi Martello.

Film su Charlie Brown e altri

Il successo dei personaggi di « Peanuts », la popolare serie di fumetti ideata da Schultz, continua su scala sempre più gigantesca. Oltre alla ovvia importanza che Charlie

Brown, Snoopy e gli altri personaggi rivestono nel campo editoriale (giornali, libri, commenti) e della pubblicità essi stanno ora avanzando nel campo dello spettacolo. Entro il dicembre del 1969 sarà presentato un lungometraggio a cartoni animati, realizzato da Lee Mendelson e William Melendez (quest'ultimo un ex collaboratore di Walt Disney). Intanto Peanuts ha avuto negli ultimi tre anni due programmi televisivi di mezz'ora, che sono stati presentati più di una volta. Inoltre, un teatrino di New York presenta da alcuni mesi un musical intitolato *You're a good man, Charlie Brown.* Il teatro, naturalmente, è sempre esaurito, e il musical è stato presentato anche in altre città americane e straniere. Peanuts, come si è detto, ha attirato l'attenzione di sociologi, psicologi e teologi. Ha attirato anche l'attenzione delle guardie rosse. Uno studente australiano che mesi fa era in visita a Shangai aveva un fumetto nel quale il cane Snoopy inalberava un cartello con la scritta « viva il presidente Mao ». Il fumetto non sfuggì alle guardie rosse, che costrinsero l'australiano a fare un'autocritica e denunciare « il mostro » Snoopy, sulla base delle citazioni del presidente Mao.

Ferdinando Palmieri
Eugenio Ferdinando Palmieri

E' morto il 26 novembre 1968, all'età di 65 anni, il giornalista - scrittore Eugenio Ferdinando Palmieri. Era nato a Vicenza il 14 luglio 1903 e giovanissimo entrò nel giornalismo a Rovigo dove lavorò nel 1920 a *Rivolta ideale* passando poi nel settembre 1921 a *Legittima difesa* ed alla *Voce del mattino.* Dal 1926 lavorò per il *Resto del Carlino* trasferendosi poi a Bologna nel 1930 per assumere l'incarico di critico teatrale. Durante la seconda guerra mondiale, nel 1944, si trasferì a Milano per divenire il critico teatrale e cinematografico dell'*Illustrazione italiana.* Da qualche tempo era tornato a Bologna assieme alla moglie.

Eugenio Ferdinando Palmieri è autore di sei commedie, di quattro libri di versi e di un volume di critica teatrale. Aveva vinto due premi Viareggio, nel 1931 e nel 1936, e un premio di poesie in vernacolo a Padova nel 1936.

Dario Moreno

Il cantante Dario Moreno è morto il 1° dicembre 1968 all'ospedale, in seguito alla emorragia cerebrale che lo aveva colpito all'aeroporto di Istambul, al momento in cui si accingeva a partire per Parigi.

Il cantante è morto senza avere ripreso conoscenza. La repentina scomparsa dell'attore e cantante Dario Moreno (in realtà era un turco di nome Davy Arugete ed era nato da genitori ebrei, a Smirne nel 1921) ha suscitato cordoglio negli ambienti teatrali e cinematografici di Parigi, dove lo scomparso era assai popolare.

Dario Moreno aveva inconminciato la sua carriera nel dopoguerra, come cantante e fantasista, prima nei «cabaret» parigini, poi nel mondo del « music-hall », conquistandosi ben presto la simpatia del pubblico con la sua fantasia sbrigliata e con le sue franche battute. Poi aveva svolto una intensa attività in campo cinematografico, interpretando ruoli assai diversi l'uno dall'altro e partecipando, tra l'altro, a *Vite vendute.* Aveva però continuato sempre la sua attività di cantante, contribuendo al successo di molte canzoni.

Il 7 dicembre avrebbe dovuto esibirsi come Sancio Pancia, a fianco di Jacques Brel (Don Chisciotte) ne *L'uomo della Mancia,* uno spettacolo in programma nel Théâtre des Champs Elysées.

Harold Mirish

Harold Mirish, creatore, insieme con i suoi due fratelli, della più grande compagnia indipendente di produzione cinematografica, è morto per crisi cardiaca all'età di 61 anni il 6 dicembre scorso. Mirish è stato colpito dal collasso mentre era in casa di un amico a Beverly Hills il 5 dicembre scorso.

La « Mirish Company » è

stata fondata da Harold, Marvin e Walter Mirish, nel 1957. Non possiede né studi né beni immobili, e per girare i suoi film prende in affitto i teatri di posa e gli impianti di altre società. Il che non le ha impedito di realizzare film di grande successo come *West Side Story*, *A qualcuno piace caldo*, *La calda notte dell'ispettore Tibbs*.

Harold Mirish era entrato nel mondo del cinema a 14 anni, come fattorino di una società di New York. Passò poi nel Wisconsin, e arrivò a Hollywood nel 1927. Lavorò per alcune note società, e infine creò la sua Compagnia, della quale era direttore.

Fred Clark

Fred Clark, uno dei più noti caratteristi del cinema americano, è morto in un ospedale di Santa Monica, all'età di 54 anni il 9 dicembre scorso. Era entrato in ospedale tre settimane prima perché sentiva forti dolori alla schiena, ma si riteneva che stesse sulla via della guarigione, quando improvvisamente è sopravvenuta la morte, per cause ancora non precisate.

La figura alta, il volto calvo e ornato di folti baffi neri di Clark erano noti non solo in America, ma in tutto il mondo. Aveva interpretato oltre 400 film, e aveva lavorato spesso alla radio e alla televisione.

Antonio Cifariello

L'ex attore cinematografico Antonio Cifariello è morto in un incidente aereo avvenuto il 12 dicembre scorso a 15 chilometri dall'aeroporto della capitale dello Zambia, Lusaka, durante un forte temporale. A bordo dell'aereo, un « piper » dell'impresa Federici, si trovavano anche l'ingegner Marcello Scogliera, l'ingegnere Guillaume (belga), il pilota Bobman (inglese) e un autista dell'impresa Federici.

Antonio Cifariello era nato a Napoli il 10 maggio 1930. Dopo aver abbandonato gli studi di medicina, si era diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia ed aveva esordito come attore nel 1950 — col nome d'arte di Fabio Montale — in un ruolo minore nel film *La sposa non vestita di bianco*; prese parte nel 1953 a *Africa sotto i mari*; sostenne la prima parte di un certo impegno nell'episodio felliniano di *Amore in città*, ma il suo « tipo » di giovane sportivo, prestante, spensierato e un po' « bullo » fu lanciato nel film *Le signorine delle 04*. Ha interpretato complessivamente una cinquantina di film, fra i quali *Villa borghese*, *Pane amore e...*, *Racconti romani*, *Le ragazze di San Frediano*, *Souvenir d'Italie*, *Vacanze ad Ischia*, *I giovani mariti*, *Promesse di marinaio*, *Uomini e nobiluomini*. E' stato anche aiuto regista in *Eva nera*.

Stanco del « cliché » impostogli come attore in personaggi quasi sempre eguali, Cifariello abbandonò il cinema nel 1960 — uno dei suoi ultimi film fu *La bella Lola*, coproduzione franco-spagnola del 1963 — per dedicarsi alla televisione, prima come attore (*Nicolas Micleby*, *Il salotto di Oscar Wilde*, *La lepre finta*), poi come documentarista. In breve tempo era divenuto l'inviato speciale dei momenti difficili e delle esigenze immediate. « Era sempre pronto a partire » dicono di lui i suoi compagni di lavoro. Partiva quasi sempre da solo e da solo realizzava il servizio e l'inchiesta televisiva, girando cioè il film e scrivendo il testo; in qualche caso è riuscito ad ottenere interviste risultate poi clamorose. Ha collaborato con il telegiornale e coi programmi culturali della televisione, per le rubriche «TV 7», «Zoom», « Almanacco », « Giovani » « Europa giovani » (Cipro, la Grecia, un'inchiesta sulle Accademie militari), « Cordialmente » (fra l'altro con un servizio su Franca Viola). Si trovava nella Zambia appunto per girare alcuni servizi per « Cordialmente ».

Dalle sue esperienze di inviato speciale, Cifariello aveva tratto anche un libro, *Le isole terribili*. Sposatosi nel 1964 con l'attrice Patrizia Della Rovere (nome d'arte di Marisa Giglio), si era separato pochi anni dopo.

Ermanno Roveri

Ermanno Roveri, attore cinematografico e teatrale, è morto a Milano il 28 dicembre scorso in seguito ad embolia. Aveva 65 anni. La sua prima partecipazione ad un film risale al 1913 quando non aveva che dieci anni. L'ultimo film cui partecipò è del 1951. Per lunghi anni ha recitato sulle scene teatrali facendo tra l'altro parte della compagnia Gandusio-Galli e con una parentesi di tre anni, dal 1931 al 1934, dedicata alla compagnia di riviste Za-Bum. Dopo un ritorno all'attività cinematografica riapparve in teatro al fianco di Dora Menichelli, Giulio Stival, Memo Benassi, Rina Morelli, Lotte Menas e Dino Di Luca. Roveri lascia la moglie e la figlia Patrizia.

Peter Tyla

Il disegnatore Vladimir Peter Tyla, già collaboratore di Walt Disney e creatore di Dumbo, l'elefante, è morto il 30 dicembre 1968 nella sua residenza di East Lyme nel Connecticut. Aveva 64 anni. Nel 1920 cominciò la sua carriera di creatore di disegni animati. Lavorò a lungo con Walt Disney e creò ed animò oltre a Dumbo, i sette nani in *Biancaneve* e la sequenza della « Notte sul Monte Calvo » in *Fantasia*.

Inoltre, per la Paramount, realizzò la serie di *Popeye*.

LA PROSA

Intensa attività al Teatro Stabile di Torino

L'attività del Teatro Stabile di Torino si estrinseca in questo momento attraverso ben cinque Compagnie che operano contemporaneamente. Si tratta di un primato non solo nella storia del Teatro Stabile di Torino, ma anche, probabilmente, nella storia dei Teatri Stabili italiani.

Questa proliferazione di attività non deve essere considerata una manifestazione di un'esuberanza fine a se stessa, bensì una logica e coerente conseguenza della politica adottata dall'Ente torinese, il quale si propone di servire in modo sistematico la città di Torino, la Regione piemontese, di effettuare regolari scambi a livello nazionale con altri Teatri Stabili, fornendo, sul piano del repertorio, un « servizio » articolato, vale a dire adeguato alle diverse, legittime esigenze degli spettatori.

Segnaliamo anzitutto la Compagnia che ha rappresentato al Teatro Carignano di Torino *Hedda Gabler* di Ibsen con la regia di Giorgio De Lullo.

Contemporaneamente, al Teatro Gobetti ha agito una seconda Compagnia formata da Carlo Bagno, Lino Troisi, Giuliana Calandra e Maria Teresa Sonni, che ha presentato la novità assoluta italiana di Gennaro Pistilli: *Quartetto; Londra W. 11.* con la regia dell'autore.

Il 26 gennaio sono terminate le repliche di *Orgia* di Pier Paolo Pasolini (novità assoluta), regia dell'autore, interpreti Laura Betti, Luigi Mezzanotte, Nelide Giammarco.

Dal periodo natalizio è poi in attività una Compagnia allestita con la collaborazione dell'Associazione del Teatro Piemontese, che rappresenta lo spettacolo popolare dialettale *Il Gelindo*, protagonista Gipo Farassino, regista Gualtiero Rizzi.

Infine una quinta ed ultima Compagnia che fa capo a Paolo Ferrari, Piero Sammataro e Don Powell, regista Giorgio Bandini, sta lavorando all'allestimento della novità per l'Italia di Robert Lowell *Benito Cereno*.

Ricordiamo che lo Stabile torinese quest'anno ha dato vita anche ad una Scuola di Formazione dell'Attore e che, come lo scorso anno, organizza, nell'ambito dei suoi programmi di attività culturale, un ciclo di lezioni di Storia del Teatro (sul tema: « Il teatro contemporaneo ») dedicato ai giovani, promosso sotto il patrocinio della Civica Amministrazione. (*T.S.T.*)

A Faust 67 *di Landolfi il Premio Pirandello*

Con *Faust 67* Tommaso Landolfi ha vinto i quattro

milioni del premio nazionale « Luigi Pirandello » per una opera inedita di teatro. A nome della giuria, che presiede dalla scomparsa di Sandro De Feo, il critico Raul Radice, ne ha dato l'annuncio il 10 dicembre a Palermo, nel corso di una cerimonia ufficiale organizzata dalla Cassa di Risparmio per le Provincie Siciliane, promotrice e finanziatrice dell'iniziativa. La giuria ha ritenuto inoltre meritevoli di segnalazione *I cattedratici* di Nello Sàito e *La violenza* di Giuseppe Fava, mentre, a quanto è trapelato, ha dovuto eliminare dalla rosa dei finalisti (tra i quali c'erano anche Pier Paolo Pasolini, Fortunato Pasqualino, Enzo Siciliano, Giovanni Guaita) un'opera di Wilcock, in quanto il regolamento del Premio esclude gli autori stranieri.

Secondo la commissione giudicatrice (Radice, Patti, Ginzburg, Squarzina, Randone, Codignola, Chiaromonte, De Monticelli e Tian) l'esame dei 211 lavori presentati — « dei quali almeno dieci meriterebbero di essere segnalati agli uomini di teatro » — rivela da un canto « una seria continuità con la tradizione » e dall'altra « una tendenza egualmente seria a servirsi di nuove forme di scrittura drammatica ».

In particolare, l'opera di Landolfi, che si impone « per la qualità dello stile », « riprende il motivo fondamentale dell'uomo che non può aderire a nessuna delle situazioni in cui si trova invischiato e a tutte irride nel momento che le soffre ». Questo tema, secondo la giuria, si ricollega « a una delle correnti più insistenti e vive della letteratura contemporanea, da Pirandello a Musil, e da Musil a Beckett e Jonesco, e, nello stesso tempo, al filone fondamentale del romanticismo italiano », e in *Faust 67* viene risolto con « una serie di scene nelle quali si ritrovano alcuni dei motivi tipici di Landolfi: il gioco d'azzardo, il dongiovannismo, l'intristire dell'amore ». Dopo la premiazione, Carlo Bo ha tenuto una prolusione su « Pirandello oggi ». Alla prima edizione del Premio avevano, l'anno scorso, partecipato 263 opere, ma la giuria, allora presieduta da De Feo, non ne ritenne nessuna meritevole del riconoscimento. (*S.S.Q.*)

TELEVISIONE

Inventato il « cinema privato a casa propria »

La Columbia Broadcasting System, che circa venti anni fa lasciò il disco a 33 giri, ha presentato un interessante apparecchio, denominato registratore televisivo elettronico (electronic video recorder), che sarà costruito dalla Motorola. Si tratta di un apparecchio che permette di proiettarsi a casa, come un normale televisore, pellicole appositamente preparate. Una sorta di cinema privato a casa, e quindi un serio rivale della televisione. Queste sono le prospettive future, anche se per il momento la CBS aspira a molto meno, e tende a presentarlo come una specie di moderno grammafono visivo, come un nuovo elemento di trattenimento nelle case che può accompagnarsi agli altri già esistenti, ma senza sostituirli. I primi programmi saranno preparati dal *New York Times*, sulla base del suo materiale d'archivio. Si tratterà di documenti di 15-20 minuti, preparati dal suo personale redazionale.

La CBS sottolinea inoltre che l'apparecchio avrà innanzitutto applicazioni industriali ed educative, e che ci vorrà molto tempo prima che possa andare nelle case private. Infatti il prezzo previsto al momento è di 800 dollari, escluse le pellicole. I primi apparecchi saranno pronti per la vendita nel 1970, e l'anno dopo saranno pronti quelli a colori. Da segnalare che il primo esperimento di mercato sarà tentato in Inghilterra, e non in America. Si ritiene che, una volta penetrato nel mercato industriale ed educativo, l'apparecchio scenderà di prezzo e diventerà accessibile ai privati. Ma la CBS non insiste per ora su queste prospettive, del resto ancora mol-

to incerte. Se però l'apparecchio avrà veramente successo fra qualche anno, esso apre nuove prospettive al mondo dello spettacolo, soprattutto per il crescente bisogno di pellicole necessarie per alimentare questo « mangianastri cinematografico ».

Vertenza giudiziaria per la « Teledistribuzione italiana »

Alla fine del novembre scorso si è svolta davanti al giudice dott. Tondo, della Prima sezione civile del Tribunale di Roma, la seconda udienza per una vertenza giudiziaria che ha per protagonisti il produttore cinematografico Alfredo Bini in veste di attore e il Ministero delle poste e telegrafi, nella persona del Ministro in carica, in veste di convenuto.

La vertenza ha preso l'avvio dall'intenzione di Alfredo Bini di costituire, assumendone la direzione come amministratore unico, una società denominata « Teledistribuzione italiana » allo scopo di poter distribuire in circuito chiuso alle sale cinematografiche italiane programmi cinematografici. In sostanza la « Teledistribuzione » per mezzo di apparecchiature elettroniche sarebbe in grado, una volta installati gli impianti, di trasmettere film da un'unica sede centrale alle sale periferiche che alla centrale fossero collegate, consentendo a parere della società, uno sfruttamento molto più rapido dei film, la possibilità di accelerare notevolmente il recupero dei capitali impiegati nella produzione cinematografica e, infine, una notevole riduzione dei costi di produzione.

Per ottenere l'autorizzazione necessaria ad avviare l'attività, Alfredo Bini, secondo quanto risulta dall'atto di citazione presentato al Tribunale civile dagli avvocati Giuseppe Merlin e Anna Maria Di Roberto, il 26 novembre 1964, presentò al Ministero delle Poste e Telegrafi una domanda. Dopo un esame della richiesta, il ministero rispose chiedendo delucidazioni tecniche e chiarimenti sull'attività che sarebbe stata svolta dalla Società allo scopo di impedire che una volta iniziata la distribuzione dei programmi gli impianti potessero essere usati anche per riprese «in diretta». I dati tecnici richiesti furono forniti; alla loro consegna seguirono alcuni colloqui tra rappresentanti della Società e del Ministero, ma la pratica finì con l'arenarsi a causa di intralci burocratici. Secondo quanto sostengono i legali di Alfredo Bini ogni tentativo per ottenere una plausibile spiegazione sul « silenzio-ritardo » del Ministero a proposito della mancata concessione non ha avuto alcun effetto, nonostante che della questione si sia anche interessato, con una sentenza, il Consiglio di Stato.

Perdurando quindi il silenzio della Pubblica Amministrazione Alfredo Bini citò in giudizio il Ministero delle poste e telegrafi. La prima udienza si svolse il 21 maggio scorso e su richiesta dell'Avvocatura dello Stato fu rinviata al novembre. In quella udienza l'Avvocatura dello Stato presentando le controdeduzioni ha eccepito l'incompetenza giurisdizionale del Tribunale ordinario. Il processo è stato quindi rinviato a nuova data.

Gregoretti torna a lavorare in TV

Ugo Gregoretti, ormai noto regista di numerose trasmissioni di grande successo, tra cui il *Circolo Pickwick*, tornerà a lavorare per la televisione nei prossimi mesi. Per lui, Bruno Gambarotta sta scrivendo la sceneggiatura del *Cattedratico*, una *Situazione all'italiana* di estrema attualità. Si tratta, in pratica, della storia delle manovre che precedono la conquista di una cattedra universitaria da parte dei giovani candidati. Oltre a Gregoretti, numerosi altri noti registi si preparano a lavorare per la televisione: Franco Rossi con la *Rosa bianca*; Mario Camerini con *L'isola misteriosa*; Marcello Baldi con *Quei tre minuti a Capo Matapan*. Di questi registi, il primo a mettersi al lavoro sarà Marcello Baldi, che realizzerà in due puntate uno sceneggiato sul tragico sfondo della vicenda di Capo Matapan, nella quale, con un

gesto eroico, il comandante di un cacciatorpediniere sacrificò la propria unità per salvarne altre due. Il programma rileva, tra l'altro, parecchi elementi inediti e sconosciuti di quella pagina di storia della marina italiana desunti dagli archivi militari.

In allestimento Verso l'avventura: *tredici telefilm in coproduzione RAI-Luce*

Un bambino negro, uno scimpanzè addomesticato, un cane bastardo, un lungo viaggio attraverso l'Etiopia e nel Mar Rosso, una copia de *L'isola del tesoro* di Stevenson, la falsa mappa di un tesoro inesistente: ecco gli elementi narrativi di una serie di telefilm per i ragazzi che sarà trasmessa in Italia quest'anno e che il regista Pino Passalacqua sta realizzando in Etiopia. La serie, intitolata *Verso l'avventura,* comprenderà 13 puntate di mezz'ora ciascuna ed è stata sceneggiata da Bruno Di Geronimo e Ottavio Jemma oltre che dallo stesso Passalacqua. I 13 telefilms costituiscono la prima iniziativa di coproduzione della TV dei ragazzi con l'Istituto Luce, e sono stati concepiti in modo da poter essere acquistati anche dagli altri enti televisivi. Le riprese, su pellicola a colori di 16 millimetri, vengono effettuate per la quasi totalità in esterni in località esotiche, tra paesaggi singolari e particolarmente attraenti (RAI).

A Mantova il prossimo « Premio Italia »

Si svolgerà a Mantova dall'8 al 23 settembre 1969 la ventunesima sessione del « Premio Italia », uno dei più prestigiosi concorsi internazionali per programmi radiofonici e televisivi. I delegati degli oltre 40 organismi aderenti alla manifestazione si riuniranno nelle sale del cinquecentesco Palazzo del Tè, mentre gli ascolti e le visioni delle opere in concorso si svolgeranno nella Casa del Mantegna, costruita negli ultimi anni del '400 (RAI)

Costituita l'Associazione dei programmisti della RAI-TV

Si è svolta alla fine dello scorso anno a Roma l'Assemblea Costitutiva della Associazione dei programmisti radio-televisivi, di quei funzionari cioè che all'interno della RAI svolgono mansioni di ideazione, di organizzazione e di realizzazione dei programmi radiofonici e televisivi. Obiettivo dell'Associazione è la « difesa della dignità professionale della categoria e la rivendicazione di una maggiore autonomia e responsabilità del proprio lavoro, per poter in tal modo contribuire a rendere maggiormente operanti quei principi di libertà, di obiettività e di responsabilità pubblica che, previsti formalmente dalla Costituzione e confermati recentemente dalla Corte Costituzionale, dovrebbero costantemente ispirare la attività della RAI ». L'Associazione pertanto non si limiterà a curare gli interessi settoriali della categoria ma interverrà anche nell'esame e nella discussione dei problemi più generali dell'Ente radiotelevisivo onde portare un contributo originale al dibattito sulla riforma della RAI che si è aperto nel Paese. Del comitato direttivo fanno parte: Francesco Jandolo, Giovanni Leto, Renzo Rosso, Giovanni Schio, Ettore Violani. (S.S.Q.)

FOTOGRAFIA

Mostra fotografica al CIFE di Milano

Dal febbraio 1968 il CIFE — il Centro culturale della Ferrania-3M — ha aperto la sua sede anche nelle serate del martedì e del giovedì. Ciò ha permesso a quanti il giorno sono occupati, di tenersi al corrente di quanto si sta facendo, scrivendo, dicendo e pubblicando nell'ambito dell'immagine ottica.

Si sono andati così formando dei gruppi di lavoro che, sotto l'attenta e competente guida di Ando Gilardi, hanno eseguito delle ricerche e delle sperimentazioni di notevole interesse.

Giuseppe Becca e Roberto Origgi, ad esempio, si proposero di portare avanti delle ricerche già iniziate sull'uso del mezzo fotografico su sup-

porto in acciaio inossidabile. I risultati del loro lavoro sono stati esposti al CIFE dalla metà di dicembre alla metà di gennaio riscuotendo il generale interesse. I due giovani, entrambi insegnanti d'arte presso il Liceo Artistico di Milano, intendono proseguire i loro studi alla ricerca di nuovi linguaggi visivi.

ATTIVITA' DEGLI ISTITUTI ITALIANI DI CULTURA ALL'ESTERO

GIAPPONE

Rappresentazioni teatrali in Giappone

La Compagnia Mingei ha messo in scena, dal 25 novembre al 16 dicembre 1968 nella sala Kinokuniya di Tokyo, *La gabbia* di Mario Fratti in traduzione giapponese di Haruhiko Iwata. La regia è stata curata dalla signora Hiroko Watanabe.

Nel corso di feste annuali che si svolgono nella seconda metà di novembre presso ciascuna università giapponese, gli studenti di italiano hanno messo in scena, recitandoli nei testi originali i seguenti lavori italiani:

1) Università statale degli Studi stranieri di Osaka, facoltà di italiano: *I rusteghi* di Carlo Goldoni (19 novembre, nell'aula magna di detta Università);

2) Università statale degli Studi stranieri di Tokyo, facoltà di italiano: *L'andirivieni* di Pier Benedetto Bertoli (20 novembre in anteprima nella sala dell'Istituto italiano di Cultura di Tokyo e il 22 dello stesso mese nell'auditorium di detta Università);

3) Università degli studi stranieri di Kyoto: *L'altro figlio* di Luigi Pirandello (23 novembre nella Shinbun Hall di Kyoto).

PORTOGALLO

Concerto del duo Selmi-Dongellini

Ad invito dell'Istituto Italiano di Cultura in Portogallo il Duo Selmi-Dongellini (violoncello-arpa) ha tenuto un concerto nell'Auditorium del Conservatorio di Lisbona il giorno 11 dicembre 1968, eseguendo musiche di Ariosti, Bach, Porpora, Chailly, Salzedo, Gervasio, Bloch e Selmi. Il concerto è stato registrato dalla Radio locale.

CANADA

Ottobre:

1) Concerto della pianista Emma Contestabile con musiche di Haydn.

2) Concerto del pianista A. D'Amato di musica moderna, preceduta da presentazione sugli autori eseguiti.

3) In collaborazione con la Cinémathèque Canadienne, presentazione di film italiani per la prima volta in visione a Montreal.

Novembre:

1) Conferenza di C. Beaulieu, direttore artistico della rivista *Vue des Arts* su « La continuazione dell'architettura nella natura dell'arte barocca italiana ».

2) Conferenza di F. Roncalli del Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano su « I Musei Vaticani, cinque secoli tra il passato e il presente ».

3) In collaborazione con la Société de Musique Contemporaine un concerto di L. Berio diretto dallo stesso compositore con la partecipazione di Katy Barberian.

Dicembre:

1) Conferenza di J. L. Swauger, direttore del Museo Carnegie di Pittsburgh su « Ashdod e i Filistei ».

AUSTRIA

Conferenze a Vienna sul cinema italiano d'oggi e il neorealismo

« Il cinema italiano di oggi » ed « Il neorealismo » sono i temi delle conferenze che il prof. Mario Verdone del Centro Sperimentale di Cinematografia ha tenuto all'Istituto italiano di cultura di Vienna ed ai Comitati della Dante Alighieri di Salisburgo e Graz. In un ciclo di proiezioni, apprezzate dal pubblico, sono stati presentati i film di Pietro Germi. Le conferenze sono state seguite da animati dibattiti.

TRENT'ANNI

Quella che comincia è la trentesima annata di Bianco e Nero. *La rivista uscì infatti il 31 gennaio 1937 (anno XV, ahinoi: lo si doveva scrivere anche nelle date sui quaderni di scuola), con il n. 1, anno I. Luigi Freddi ne era il direttore, Luigi Chiarini il vice direttore responsabile, l'abbonamento annuo per l'Italia, Impero e Colonie costava 75 lire. Nel conto della storia di* Bianco e Nero *sono andati perduti tre anni di non poco peso, per noi, anche al di fuori del cinema, 1944, 1945, 1946. Sulla prima pagina di frontespizio del n. 1 figuravano alcuni versi di Orazio, dall'*Ars poetica, *a proposito della supremazia di ciò che viene giudicato dagli occhi « fedeli » e di cui lo spettatore si rende personalmente conto, rispetto a quello che si ascolta soltanto. Il fascicolo, dopo una presentazione di Freddi, pubblicava fra l'altro un saggio di Jacopo Comin dal titolo* Appunti sul cinema d'avanguardia, *ancor oggi importante, alcune recensioni di libri* (Cinema, arte e linguaggio *di Alberto Consiglio, documentatamente stroncato da L.C.: e la nota termina con le parole « l'opera è stata premiata dall'Accademia d'Italia »;* A Grammar of the Film *di Spottiswoode;* L'usine aux images *di Canudo), una analisi retrospettiva di U.B. di* L'histoire d'un Pierrot; *la recensione de* I lancieri del Bengala *affidata a vari critici ciascuno dei quali esaminava un particolare aspetto — soggetto, sceneggiatura, scenotecnica, ecc. —; quelle di* Sotto due bandiere, Allegria, La tragedia del Bounty, Capitan Gennaio, Missione pericolosa, Finalmente una donna, Difendo il mio amore, Ave Maria, Vivere, L'uomo che sorride.

Trent'anni sono molti, un traguardo, per una pubblicazione di cultura. Bianco e Nero *li ha superati non senza travagli esterni e interni, dovuti anche alle condizioni politiche generali e particolari del Paese, dapprima al peso e alle responsabilità che il cinema ebbe nella considerazione del fascismo e alle deformazioni della dittatura, poi alle confusioni e deviazioni di un periodo oscuro della nostra giovane democrazia, quando c'erano streghe dappertutto e anche il*

centro-sinistra era concepibile soltanto nella mente di Belzebù, infine alle stesse condizioni anomale in cui ha operato, in vari tempi, il Centro Sperimentale.

Nella Introduzione *al volume terzo dell'*Antologia di Bianco e Nero 1937-1943, *Leonardo Autera scrive fra l'altro:*

« Bianco e Nero *nasceva assumendo una posizione di non supina acquiescenza a quanto da più parti veniva dato per scontato e che spesso si riduceva a mero schema; nasceva con un desiderio di rinnovamento delle vecchie posizioni, di più lucida presa di coscienza di un fenomeno che traboccava ogni giorno di più dalle strettoie di una possibile catalogazione. Non era, però, un cammino facile da percorrere; tanto meno tenendo conto di un pericolo latente: quello che poteva indurre alla comoda sconfessione di incerti principii per la formulazione di altri che fossero graditi al regime. Si voleva un cinema liberato dalle sue suggestioni tecnicistiche? Ebbene, si mirasse ai contenuti, e che questi contenuti fossero "eroici e patriottici", mirassero all'esaltazione della "razza italica", rispecchiassero l'"innato ottimismo delle nostre genti". Il fattore storico e ambientale non può andare trascurato: a una parte degli italiani, nell'operettistico clima eroico venutosi a creare con la campagna d'Etiopia, poteva anche riuscire facile credersi un "popolo d'eroi" invece che di uomini. E nella degradante condizione qualche debole "uomo di cultura" poteva anche accogliere un cinema "sano e patriottico" come un modello di rinnovamento. Ma* Bianco e Nero *non si prestò quasi mai al facile giuoco. E quando lo fece agì in malafede tanto sfacciata da lasciar trasparire abbastanza chiaramente quale peso fosse da attribuire a certe "categoriche", quanto puerili, proposizioni. L'ultimo scorcio degli "anni trenta" fu, comunque, il periodo più duro per la cultura italiana, in ogni settore; e che anche la rivista del C.S.C. — come, del resto,* Cinema *che pur era avvantaggiata dalla copertura del nome del suo direttore, Vittorio Mussolini, — dovesse sottostare, ad intervalli regolari, a certe imposizioni della "cultura ufficiale", dovesse pagare uno scotto per lasciar passare certe posizioni non proprio allineate con quelle auspicate dal regime, era assolutamente inevitabile. D'altronde, non saremo certo noi a tentare di dimostrare che il fascismo fosse una dittatura facilmente disposta a lasciar correre su qualcosa. Nel nostro impegno di curatori di questa parte storico-critica dell'*Antologia *ci siamo assunti, anzi, quello di lasciare testimonianza di alcune abnormi bestialità alle quali può condurre ogni cultura ufficiale e alle quali condusse inevitabilmente e penosamente quella fascista. (. . .) Furono, queste, penose concessioni al conformismo, non sappiamo in quale misura evitabili; ma esse non andarono molto più in là degli esempi citati e si limitarono quasi del tutto ai primissimi "anni difficili" della rivista. Intanto* Bianco e Nero *andava lasciando l'impronta delle sue formulazioni teoriche non ufficiali; si attestava dietro il corpo insegnante del Centro Sperimentale (da Chiarini, Barbaro, Comin, May, ai tecnici Uccello, Valente, Novarese, Innamorati, Veretti, Ventimiglia) che mensilmente, nella rubrica "I film", analizzava minutamente*

un'opera cinematografica di rilievo in tutte le sue indicazioni strutturali e tematiche; chiamava a collaborarvi, sciogliendo vecchie diffidenze, letterati e cultori di altre arti; e creava, ciò che più conta, anche al di fuori delle aule del C.S.C., una sua scuola, basata su una formazione seria e metodica. Tale scuola non mancò di far presto convogliare sulla stessà Bianco e Nero, *coi loro scritti, un gruppo di giovani. Fra i primi: Francesco Pasinetti e Gianni Puccini, Ugo Casiraghi e Giovanni Paolucci, Edmondo Cancellieri e Glauco Viazzi. Assai difficile era trovare nei corposi saggi critici di questi giovani anche una sola proposizione che potesse far comodo alla "cultura" ufficiale ».*

Malgrado dunque remore e sbandamenti, cui nessuno è stato esente, se è vissuto in prima linea dagli anni Trenta a oggi, in sostanza, come affermò Floris L. Ammannati nella Presentazione *dell'*Antologia *citata (vol. I),* « il contributo dato da *Bianco e Nero* alla conoscenza ed alla formazione di una teorica estetica e di una metodologia critica cinematografica in Italia, sia attraverso la traduzione delle opere dei maggiori e più importanti teorici stranieri, come attraverso la divulgazione di tali teorie con saggi e studi originali sul piano critico, storico, tecnico ed economico, è ormai un fatto generalmente ed unanimemente riconosciuto ». *Ancora, citando Carlo Lizzani* (Storia del cinema italiano, *Parenti, 1962), Ammannati proseguiva col ricordare la funzione « catalizzatrice » di* Bianco e Nero *dal 1937 al 1943,* « funzione che gli uomini che la dirigevano, nonostante i loro evidenti legami con il regime allora dominante, si preoccuparono di affermare, non solo pubblicando scritti certamente non conformisti, ma anche raccogliendo attorno alla rivista, e ospitandone gli scritti, tutti gli intellettuali e gli uomini di cultura che consideravano il cinema come moderna manifestazione di espressione artistica. Accanto ad essi erano i giovani che dovevano formare poi i quadri più vivi ed interessanti della critica cinematografica italiana e che dall'esercizio della critica dovevano poi passare ad altre attività creative nel settore della cinematografia e, in particolare, nella regia cinematografica con la validità di un cosciente e coerente impegno di chiara natura morale e sociale. Basterà ricordare, per tutti, il nome di Michelangelo Antonioni ».

Va infine ricordata la lettera ormai famosa e classica scritta il 16 novembre 1948 a Luigi Chiarini da Benedetto Croce — pubblicata su Bianco e Nero, *anno IX, dicembre 1948 — con la quale il filosofo autorevolmente interveniva nella polemica sui « cosiddetti mezzi dell'espressione » e sulla distinzione tra* forme *d'arte, affermando tra l'altro:* « Le distinzioni delle arti, poesia, musica, pittura e via

dicendo, rendono servigio pratico per la classificazione, e cioè per la considerazione delle opere d'arte dall'esterno, ma non valgono dinanzi alla semplice realtà che ogni opera ha la sua propria fisionomia e tutte la stessa natura, perché tutte sono alla pari poesia; o, se così piace meglio dire, tutte sono musica, o tutte pittura e simili. Dunque, un *film,* se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire ». *Forse è proprio dopo questa testimonianza (anche se* film *è scritto ancora come parola d'altra lingua) che gli uomini « colti » e schizzinosi, non misero più, almeno pubblicamente, in dubbio il cinema.*

Questo per quanto riguarda il passato, che è compenetrato nella natura di Bianco e Nero. *In fondo la linea della qualità, dell'impegno dei temi è sempre stata la stessa, da trent'anni a oggi, anche se oggi ci si occupa meno di tecnica, e non si pubblicano articoli come quello sul* Contributo alle ricerche sulla natura delle vocali, *apparso sul n. 1 dell'anno I. Poi ci sono un presente e un futuro. Ecco dove quello dei trent'anni non solo non è più un traguardo, ma è semplicemente un momento di riflessione e una base per l'avvenire. Da meno di un anno* Bianco e Nero *— che già in precedenza si dedicava alla televisione — si occupa anche di teatro e di musica lirica, pur lasciando al cinema una sua tradizionale preminenza: ma gli impegni riguardanti il teatro, la televisione, la musica saranno intensificati.*

Si è cercato anche di dare alla rivista un più vivo rapporto con l'attualità, e non tanto l'attualità come cronaca, quanto piuttosto la indispensabile attenzione per i problemi cangianti e drammatici degli anni in cui viviamo, dai quali nessun discorso saggistico o critico può prescindere e astrarsi. Bianco e Nero *non è mai stata, fra l'altro, non è e non vuole essere rivista di « tendenza ». È lieta della presenza delle riviste di tendenza; che si sono così utilmente intensificate negli ultimi tempi, ma ritiene di dare un proprio contributo al dibattito delle idee contando sull'impegno e il rigore di collaboratori qualificati e anche rispettivamente vicini a differenti ideologie.* Bianco e Nero, *così, si rivolge a chiunque seriamente consideri lo spettacolo un momento della società politico-culturale-scientifica che oggi ci vede protagonisti, in un quadro umano in continuo divenire. E augura ai Paesi della piccola Terra, agli amici di tutto il mondo, ai propri collaboratori, a se stessa — cercando, meglio che può, di battersi per questo tante volte trent'anni di vita con giustizia, senza mai più oscurantismi e mai più i gagliardetti delle conquiste eroiche.*

G. G.

SAGGI

UN NUOVO CINEMA IN GERMANIA

di Mario Verdone

Un « nuovo cinema » in Germania? Si tratta di fenomeno ancora troppo recente perché sia possibile inquadrarlo con giustezza, storicamente e criticamente. Almeno in sede di cronaca, peraltro, e anche al di là della cronaca, appare ormai indispensabile registrarlo e considernarne i valori, spesso già sicuri, che ne sono emersi.

Per coloro che conoscono i fatti e i momenti di maggiore rilievo della vita del cinema la designazione di un cinema *nuovo* tedesco in rapporto a quello, non molto significante, di questo dopoguerra, non può non far ricordare — per contro — una delle stagioni più famose di tutta la storia del cinema: la espressionista.

Questo periodo ormai quasi leggendario tende a concentrare l'attenzione su un polo unico di attrazione, nel quadro di una produzione che, al contrario, si presenta con molte differenze, conversioni e sorprendenti ricerche nel clima dell'avanguardia.

Per prendere, insomma, troppo in considerazione — anche se a buon diritto — film come *Il Gabinetto del dottor Caligari* di Robert Wiene, come *Nosferatu* di Murnau, come *Dottor Mabuse, I Nibelunghi* e *Metropolis* di Fritz Lang, e così via, non si dà abbastanza risalto alla corrente del Kammerspiel — cui appartengono, oltre all'eccezionale *Der Letzte Mann* (*L'ultimo uomo*) di Murnau, i film di Paul Leni, Lupu Pick e Paul Czinner —, e agli studi psicologici di Georg W. Pabst e Bruno Rahn, di Dupont e Von Sternberg, alle esperienze di avanguardia dadaiste, costruttiviste e astratte di Walter Ruttmann, di Hans Richter e del suo compagno di ricerche, però svedese, Viking Eggeling, agli interessi cinematografici del Bauhaus, e infine al rapido, ma estremamente significativo periodo della *neue sachlikheit* o nuova oggettività, che è il corrispettivo cinematografico di analoghe ricerche condotte in pittura, in letteratura, e persino in musica.

La *nuova oggettività*, con i suoi interessi sociali, la critica al capitalismo, la pietà per il proletariato più sofferente, visto cogli occhi di Kate Kollwitz, e con la partecipazione dello stesso Berthold Brecht, dà un cinema di grande rilievo artistico e sociale, con registi come Phil Jutzi, Leo Mittler, Hans Tintner, Gerhard Lamprecht, Joe May, Slatan Dudow, ai quali prestano talvolta la loro collaborazione Arnolt Bronnen, Berthold Brecht, la stessa Kate Kollwitz, ed Heinrich Zille; ed è, anche

nel nome, una vera anticipazione del neorealismo italiano. Diversi nello spirito e nell'ambiente, questi due movimenti hanno in comune l'interesse per la realtà, per l'uomo, per i problemi della società: ma nella « nuova oggettività » del film germanico, più doloroso e quasi senza speranza è il grido di dolore che nasce dalla sofferenza e dalla miseria.

Questa *neue sachlikheit* fu il canto del cigno di una cinematografia di grande valore estetico e sociale. La fine si verificò non per esaurimento di idee o di uomini, ma per l'ostilità subito manifestata, nel 1933, dal nuovo regime hitleriano verso ogni manifestazione d'arte dove apparissero artisti animati da preoccupazioni d'ordine democratico e sociale, dove collaborassero intellettuali ebrei, dove confluissero, infine, rappresentanti delle concezioni dell'arte definita dagli uomini di Hitler e di Goebbels « malata ».

Attori, registi, soggettisti, scenografi, operatori, emigrarono, come avvenne anche per scrittori, musicisti, pittori: andarono ad arricchire i quadri delle produzioni britannica, francese, americana. E il cinema tedesco, perseguitato, mutilato — anche taluni dei maggiori critici furono costretti a riparare all'estero e si naturalizzarono in Francia o negli Stati Uniti — andò incontro a un lungo periodo di ottenebramento. Film di rievocazione di glorie militari, o di propaganda razzista, insieme a film scacciapensieri, caratterizzarono la produzione dell'epoca hitleriana. Poi venne la guerra, l'occupazione, un grande silenzio sul cinema tedesco, con tentativi, nel dopoguerra, di ripresa, da parte di registi, per lo più anziani, nelle cui opere prevaleva il concetto di colpa, da *Gli assassini sono tra noi* di Wolfgang Staudte e *Il ponte* di Helmut Kautner, a *Sternen* (*Stelle*) di Konrad Wolf, sulle persecuzioni antiebraiche.

Per noi italiani può assumere particolare significato un film di Roberto Rossellini girato in Germania nell'oscuro periodo dell'immediato dopoguerra: *Germania anno zero*, del 1948. « Anno zero » anche in rapporto all'arte del film. Tutto un prestigioso passato pressoché distrutto. Un cammino da rifare per intero, e, per la sparizione di tanti protagonisti, con uomini nuovi, su strade, naturalmente, che equivalessero a rinnovamento e progresso, che significassero avvicinamento al clima intellettuale e creativo degli altri paesi liberi, giacché in ogni campo delle espressioni artistiche le frontiere tendono oggi sempre più a cadere, e che conservassero le caratteristiche nazionali che, nel cinema, *espressionismo*, *kammerspiel* e *nuova oggettività* hanno in passato così bene espresso.

Via via che ci si allontana dalla fine della guerra, non si può parlare di inesistenza assoluta del cinema tedesco perché una solida attrezzatura produttiva e commerciale viene a ricomporsi, in coincidenza col manifestarsi e col crescere del cosiddetto miracolo economico. Mancano tuttavia i fermenti nuovi: si lavora quasi sempre su vecchi schemi e il meglio viene da un cinema di autocritica, in un clima da autodafé, proprio come nel citato film di Wolfang Staudte, che però è realizzato — insieme a *Film ohne titel*, *Rotation*, *Der Untertan*, *Wozzeck* — presso la DEFA, nella Germania Orientale. Viene da ricordare anche

Ballata berlinese di R. A. Stemmle, *La ragazza Rosemarie* di Rolf Thiele, *Lo sperduto* di Peter Lorre che richiama invincibilmente ad *M* di Fritz Lang.

Ma questi, ed altri film di Staudte, di Weidenmann, di Thiele, il quale cerca di ritornare ai climi, alle « strade senza gioia » di Pabst anche con un rifacimento di *Lulù*, sono eccezioni che non attestano uno sforzo collettivo dai risultati decisamente positivi. Spesso si resta nel campo delle pure preoccupazioni formali, come avviene anche nel *Tonio Kröger* di Rolf Thiele, da Thomas Mann, o non ci si stacca dall'ossessione della guerra nei film di Frank Wjsbar e Bernard Wicki. L'ecclettico Helmut Kautner torna a temi della « nuova oggettività », come quel *Capitano di Köpenick*, desunto da una commedia di Carl Zuckmayer, che già era stato realizzato da Richard Oswald, nel 1931.

Gli esperimenti più audaci, infine, non sono accettati, anche se si tratta di opere che hanno l'aria di essere autosufficienti, e che sono — sul piano della distribuzione — abbandonate a se stesse, senza nessuna possibilità di affermazione, nel grigiore di una produzione di *routine*, come *Jonas* di Ottomar Domnick: un film che raffigura l'uomo che si perde nel ventre di balena della metropoli. Opera di introspezione, che esprime la condizione dell'uomo contemporaneo nella società, e che traduce visivamente le sue angosce, le sue paure e i suoi rimorsi, *Jonas* può essere considerato come una anticipazione di certe ricerche di cinema intellettuale, quali compirà il nuovo cinema tedesco.

Ma, per concludere su questo punto, un imponente circuito di sale, forse il maggiore che offra un paese europeo, una cospicua disponibilità di capitali, sono a disposizione — con le eccezioni che già abbiamo segnalato — di una produzione che, in maggioranza, offre pellicole di scarso valore artistico. Raro, per seguire una indicazione di carattere commerciale abbastanza significativa, è il caso di pellicole esportate in paesi che non siano di lingua tedesca.

Esercizio, distribuzione, produzione, non riescono, ancora per alcuni anni, ad offrire al pubblico tedesco un cinema nuovo, come dal dopoguerra in poi è avvenuto — in un clima di quasi totale rinnovamento — in Italia, in Gran Bretagna, in Cecoslovacchia, in Francia, ed in altri paesi europei. Si ha tuttavia l'accortezza, da parte delle autorità statali, di favorire la produzione documentaristica, anche con premi di qualità. Ed è in seno alla generazione dei giovani documentaristi che si formeranno i nuovi registi dei film a soggetto. Si appoggiano festival dedicati al documentario come quelli, internazionalmente reputati, di Mannheim e di Oberhausen. Inoltre un esempio incoraggiante e costruttivo, un nutrimento di idee, viene ai giovani cineasti tedeschi dai nuovi fermenti letterari. È destino, per il cinema, di prendere esempio e forza, nei momenti più difficili, di crisi o di faticosa ascesa, dalle ricerche degli uomini di pensiero e dei letterati. Quel che di felicemente nuovo è avvenuto nello spettacolo col futurismo, in Italia e in Russia, con l'espressionismo, in Austria e in Germania, col neorealismo, ancora in Italia, spesso è frutto di precedenti ricerche nel campo letterario.

In Germania si compose nel dopoguerra un gruppo sperimentale ormai famoso — il Gruppo 47 — di cui fu fondatore Hans Werner Richter, e componenti gli scrittori Günther Grass, Peter Weiss, Uwe Johnson, Walter Jena, Ingeborg Bachmann, Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger. Dai propositi del gruppo, che mirava a dare una nuova letteratura alla Germania, nacque nei documentaristi cinematografici facenti capo al Festival di Oberhausen l'idea di una iniziativa e di un Manifesto firmato da ventisei giovani registi che si prefiggeva come mèta la creazione del nuovo cinema tedesco.

« La grave crisi in cui si dibatte il film tedesco convenzionale — dice il Manifesto — distrugge finalmente il supporto economico di una mentalità che noi respingiamo. Il film tedesco acquista oggi la possibilità di cominciare a vivere... Anche in Germania, come in altri paesi, il cortometraggio è diventato la scuola e il campo di sperimentazione per il film spettacolare. Noi formuliamo qui la nostra esigenza di creare il nuovo film tedesco. Il vecchio è morto. Noi crediamo in quello nuovo ».

Per alcuni anni il movimento non dette risultati apprezzabili: ci si limitò a realizzare documentari di corto metraggio, spesso ordinati da grandi aziende industriali o destinati al consumo televisivo. Ma i registi si arricchirono di esperienza e poterono anche raccogliere i mezzi necessari per tentare il lungometraggio a soggetto. Dall'inchiesta ispirata dall'uomo della strada, dal tecnofilm in cui è protagonista la macchina — e in questo campo la cinematografia specializzata tedesca ha dato cose egregie — i giovani registi cominciarono, finalmente, a passare al film con attori.

Nel 1965 — ci si riferisce come si vede ad un'epoca molto recente — i primi risultati concreti cominciarono a tradursi in realtà. Una casa, la Atlas, diventa alfiere, interprete, portavoce, delle esigenze e delle audacie, però, direi, giudiziose e pacate, dei nuovi e giovanissimi realizzatori. Un merito particolare, in questa fase di ricerca, spetta soprattutto ad uno scrittore, Alexander Kluge, che diventa anche cineasta, e del quale è presentata nel 1966 a Venezia, ottenendo vivi consensi, *Abschied von Gestern* (*La ragazza senza storia*).

Alexander Kluge si è affermato come scrittore nel 1962 con *Biografie* e nel 1964 con la *Descrizione di una battaglia* (*Schlachtbeschreitung*), da cui ha tratto anche un soggetto cinematografico. Da *Biografie* (*Lebenslaufe*), che sono dieci composizioni, ha estratto il ritratto della « ragazza senza storia ».

La *Abschied von Gestern* di Alexander Kluge è una « ragazza senza storia » perché sbandata, sempre in fuga perché perseguitata o inseguita dalla polizia, o incapace di inserirsi nella società, dissociata con tendenze opposte alla propria volontà, adattabile e al tempo stesso ribelle. È piccola ladra, mentitrice per salvarsi e per abitudine, ma tutto sul piano della difesa personale. Ebrea, non può finire gli studi. Figlia di capitalisti, si trova in difficoltà anche vivendo, nel dopoguerra, nella Germania est. Passata in quella occidentale, dove non paga i conti d'albergo e ruba un vestito, finisce davanti a un tribunale, sempre fallendo,

sempre imbroccando strade sbagliate: al termine non c'è che la prigione dove riacquistare la pace, dove avere un tetto, dove partorire, giacché le sue avventure di sbandata l'hanno portata anche a questo.

È una storia squallida, dunque, plumbea, che ha la sua scena nelle case d'affitto, nel cimitero e nella prigione. V'è impostata una critica di cui fa le spese non il personaggio Alexandra, ma la società d'oggi, che, come dice Kluge, « non sa adoperare le qualità buone degli individui ». La sua « nonstoria » è il simbolo stesso di una comunità disunita, di tre patrie che non sono ancora una e dove è difficile trovare l'orientamento giusto.

In un discorso, che ha una moralità brechtiana, Kluge sa far riflettere i propri compatrioti proprio indicando loro l'oscurità di un passato che è ancora legato al presente. L'opera « aperta », che ha in sé ampie possibilità di significazione, lascia il passo alla speranza anche se — brechtianamente — la sua eroina è « bastonata ».

Alexander Kluge non è impegnato nel cinema soltanto come soggettista e realizzatore, ma anche come creatore di premesse pratiche di azione, quali il « Kuratorium del giovane cinema tedesco » (Kuratorium Junge Deutsche Film) di cui è cofondatore, e che ha materialmente appoggiato molti giovani cineasti, aiutandoli ad emergere ed affermarsi, con mezzi ottenuti dallo Stato, con un bilancio che oscilla, ora, da un milione a due milioni di marchi l'anno.

Il Kuratorium ha assistito soggettisti e registi come Vado Kristl, Haro Senft, Edgar Reitz, Ströbel e Tichawsky, e lo stesso Kluge, permettendo loro di preparare film che poi hanno dimostrato di meritare pienamente gli aiuti ottenuti.

Insieme a questa fondazione va citato — per i proficui contatti che crea e per interessanti sperimentazioni anche nel campo cinematografico — il Literarisches Colloquium Berlin, movimento attivo e significativo della vita intellettuale tedesca.

Il Literarisches Colloquium Berlin è nato in una città divisa, che sente irresistibilmente la necessità di un dialogo tra est ed ovest, e che si sforza — come è appunto il caso di Kluge — di non giudicare la letteratura limitata soltanto alla produzione libraria, ma di collegarla al film, alla televisione, alle arti e alle scienze, considerandone soprattutto il rapporto con la società.

Autori e registi cinematografici e televisivi — in seno al Colloquium — collaborano intimamente. Si traducono in immagini cinematografiche idee di poeti e di saggisti, anche in brevi film sperimentali, si documentano spettacoli di complessi d'avanguardia in piccoli palcoscenici (1).

---

(1) Notiamo, tra i film di corto metraggio del « Literarisches Colloquium Berlin »: *In-side-out*, testo e regia di George Moorse; *Abends, wenn der mond scheint*, testo di Peter Rühmkorf, regia di Helmut Herbst; *Der Weisse Hopfengarten*, testo di Walter Höllerer, fotografia di Renate von Mangoldt. Furono proiettati a Roma il 10 novembre 1966 al Teatro dell'Ambasciata Americana, con una prsentazione del Prof. Walter Höllerer.

Seguirono, dalla trasmissione televisiva « Modernes Theater auf kleinen Bühnen »: *Ubu Re* rappresentato dal Centro Universitario Teatrale di Parma, regia di Bogdan

È in questo ambiente che ha potuto compiere le sue prime esperienze il regista George Moorse, di cui vedemmo l'interessante *In-Side-Out*, a colori, uno sguardo esterno ed interiore della Berlino d'oggi, còlta — autobiograficamente — cogli occhi di un americano: « un esperimento di film d'arte — come dice la motivazione del premio di qualità (besonders wertvoll) della Repubblica Federale — che apre al film del futuro nuove strade, con autentica forza stilistica, e col dominio di ogni mezzo espressivo ».

Il Colloquium ha anche appoggiato la realizzazione di un altro film di Moorse, il quale è di origine statunitense ma esplica da tempo la sua attività in Germania: *Der Findling* (*Il trovatello*).

Portando fruttuosamente le sue ricerche sperimentali nel quadro di un dramma di impianto tradizionale (e infatti il film, che è collocato nell'epoca moderna, è basato su un racconto giovanile di Heinrich von Kleist) George Moorse ci dà con *Der Findling* una immagine di conflitto tra vecchia e nuova generazione, tra il maturo mercante, serio, posato, ordinato e che sa godere del « benessere », e il figlio adottivo, il trovatello, che agisce come sprezzando il benessere: egli provoca il padre attentando alla madre adottiva, e scatena, così, la sua reazione delittuosa.

Il racconto è fluido, ben montato, con valide trovate visive, oltre che drammaticamente efficace, ricco di invenzioni contenutistiche e formali; come del resto si era verificato anche in un altro film di Moorse, *Kuckucksjahre* (*Gli anni del cuculo*, 1967) ancora non proiettato in Italia: film di esperimento formale, che produce con fertilità inventiva immagini dalle infinite varietà cromatiche, ma che non perde di vista la situazione esistenziale dell'uomo di oggi, e si diverte alle spalle della generazione Pop.

Morse confessa che il volto della Germania odierna lo attira: « Molti non lo vogliono ammettere, ma in Germania regna oggi una atmosfera stimolante e assai fruttuosa per il sorgere di figurazioni nuove. Gradatamente emerge una nuova arte internazionale. La musica, la scultura, la pittura, la poesia si liberano delle forme del passato: è questo un tratto comune sia agli artisti tedeschi che a quelli stranieri che lavorano in Germania. Il film sarà l'ultima delle arti a liberarsi dal provincialismo. Comporta le difficoltà più gravi, ma presenta ad un tempo le " chances " migliori ».

Il regista trova motivo di ispirazione anche nei protagonisti dei moti studenteschi, che porta nel più recente dei suoi film, *Liebe und so weiter* (*L'amore e così via*): qui, esaminando i rapporti di una coppia di giovani rivoluzionari, registra anche i fermenti ed i problemi della società, intessendo il racconto, alla maniera di Kluge, di riflessioni e divagazioni filosofiche.

Altri giovani che esprimono — come *Il trovatello* di Moorse —

Jerkovic; *Traumdeutung* di Edoardo Sanguineti, rappresentato dal Teatro dei Novissimi di Roma; *Povera Juliet* di Alfredo Giuliani, rappresentato dal Teatro dei Novissimi di Roma; *Ubu in Ketten* rappresentato dal Theater am Geländer di Praga, regia di Jan Grossmann.

dissociazione dalla società del benessere in cui vivono, possiamo incontrare in film presentati alla Mostra di Venezia nel 1967 — mentre *La ragazza senza storia* vi aveva ottenuto nel 1966 il Leone d'argento. Sono *Tätowierung* (*Il tatuaggio*) di Johannes Schaaf e *Spur eines Mädchens* (*Traccia di una ragazza*) di Gustav Ehmck.

Tätowierung, come molti altri dei film dei giovani registi tedeschi che verremo ricordando, è un film « arrabbiato ». Anche qui è la protesta contro il mondo degli adulti, contro il paternalismo, contro il sistema che offre conforto e benessere ma impone limitazioni, toglie la libertà. Il protagonista di *Tätowierung* è un ragazzo beneficato da un grande industriale, tolto da un riformatorio, che si sente imporre affetti e doveri attraverso quella che per lui è soltanto esosa carità. Soffocato, il ragazzo uccide il suo benefattore. Poi, come liberato, si tuffa nudo nella piscina, sereno, come avendo riconquistato se stesso.

Il soggetto è molto vicino a quello di *Der Findling*, che è dello stesso anno; ma la qualità della realizzazione è forse superiore, se non per correttezza di scrittura, certamente nella sincerità espressiva e nella forza polemica che talvolta rasenta la crudeltà. Fantasia, scioltezza, penetrazione del mondo misterioso dell'adolescente, sono le qualità più evidenti di questo film, che sembra tener presenti i *Quattrocento colpi* di François Truffaut.

Spur eines Mädchens (*Traccia di una ragazza*) di Gustav Ehmck è meno significativo, perché non vuol dare che un quadro clinico di una ragazza che agisce ai limiti della follia. Anch'essa sperduta, senza storia, dissociata, simbolo di smarrimento, ma perché ammalata, anche se vittima, anch'essa, ed erede, dei disastri provocati dalla guerra, in una condizione che investe anche molta altra gioventù. Del cinema francese, così spesso preso ad esempio dai giovani cineasti tedeschi, qui si può trovare qualche traccia in una tecnica che sembra ispirarsi al *cinéma-verité*, soprattutto nel desiderio di offrire documentazione e concretezza.

Questi due film, presentati fuori concorso a Venezia nel 1967, valsero ad attirare vieppiù l'attenzione della critica internazionale sui giovani cineasti tedeschi quanto e forse più di *Mahlzeiten* (*L'insaziabile, o La fortuna di Elisabeth*) di Edgar Reitz, altro regista esordiente, come i due precedenti, e direttore, con Kluge, della Accademia del Cinema e della Televisione, creata dal Senato di Berlino e dal Governo Federale nel 1965.

Mahlzeiten è il ritratto di una giovane donna, allieva fotografa, che ha soltanto la vocazione « abitudinaria » quanto deprimente, agli occhi degli autori, di moglie e di madre (quattro figli), e del suo compagno, Rolf: studente in medicina, dapprima esuberante ed ottimista, poi incapace a portare il peso di una famiglia gravosa, e destinato al fallimento umano ed al suicidio. Per uomini come lui, che non sono capaci di calcolo, anzi impratici, senza possibilità di integrarsi nel sistema, non v'è posto in questa società. Va meglio per Elisabetta che, perduto il primo marito, si risposa con un appartenente alla setta dei Mormoni ed emigra in America. La fortuna di *Mahlzeiten* non è nel film in sé, che dal sui-

cidio di Rolf in poi può sembrare anche poco abile: ma, più umano di *Traccia di una ragazza*, che è troppo scientifico nella proposta di una situazione psichica anormale, meno amaro e teso di *Tatuaggio*, l'opera prima di Reitz appare come un'altra conferma dello sforzo in corso della cinematografia tedesca, anche nella evidente discontinuità stilistica e nella scarsa significazione del suo messaggio: che vuole alludere, secondo il titolo, alle convenzioni della vita familiare, alle formule di augurio, alla sazietà o alla ingordigia e alla insaziabilità: tutte cose belle, o no, di cui i due protagonisti non sanno godere, emblematicamente, che mettendo al mondo figli, inguaiandosi sempre più, fino a che il più debole, Rolf, paga ogni errore, ogni cieca pratica della vita asfissiandosi.

Questi film nuovi, nel quadro della cinematografia che stiamo esaminando, sembra che non abbiano legami con nessun'altra opera tedesca del passato. Il richiamo che potrebbe farsi — proprio stando attenti al destino del ragazzo di *Tätowierung*, ai giovani sbandati di *Ragazza senza storia*, di *Traccia di una ragazza*, di Il *trovatello*, alla fine amara del Rolf di *Mahlzeiten* è, ancora una volta, per la forma, a certi esempi della « nouvelle vague » francese, e per il contenuto, all'opera di Rossellini, già ricordata, *Germania anno zero.* Lo stesso distacco violento tra passato e presente, tra una generazione e l'altra. Il fanciullo di *Germania anno zero* passa tra esperienze di orrore, in terra bruciata, non vede che rovine, non trova spiraglio per la sua speranza. E la sua sofferenza, il suo sacrificio, trova analogia proprio in queste opere, che ora abbiamo citato, anche se arrivano quasi venti anni dopo. Ma non poteva essere che una nuova generazione a raccogliere quella indicazione, che era anche una precisa condanna.

Il comune denominatore dei film che abbiamo ora ricordato è lo sguardo, condotto con sincerità, desideroso di chiarimento, verso la condizione della società tedesca, e in particolare della sua gioventù, insofferente verso il paternalismo dei vecchi signori, degli *alte herren*, verso la irreggimentazione e verso la civiltà del benessere. Se la caratteristica della « nouvelle vague » francese era un cinema audace di giovani sui giovani, in una società ormai assai lontana dalla esperienza della guerra e del dopoguerra, qui v'è il sentimento acre di una eredità ancora non scrollata di dosso. È un cinema obiettivo fino a un qual certo ritorno alle esperienze della *Neue Sachlichkeit*, su un mondo che è vissuto nell'errore e dove i giovani possono portare un contributo decisivo di rinnovamento, non senza pagare di persona.

La fine di Rolf di *Mahlzeiten*, o l'emigrazione in terra di Mormoni di una Elisabeth di cui non si rimpiange la partenza, il suicidio del ragazzo di *Tätowierung*, la ricerca e l'angoscia di *Abschied von Gestern*, la diagnosi di *Spur eines Mädchens*, sono lo scotto di questa nuova posizione spirituale della gioventù, nettamente separata dal passato; e non può non rimandare, invincibilmente, allo Edmund di *Germania anno zero.* È il cinema di una Germania in via di purificazione, che non può non prendere le mosse dalla stessa esperienza di Rossellini: il quale istintivamente indicò la strada. E i giovani del nuovo cinema tedesco

mostrano di averlo capito; o di partire, comune, da una riflessione che non è distante.

Dopo quanto abbiamo esposto, e per gli stessi temi trattati dai film ricordati, potrebbe sembrare che la strada intrapresa dai giovani registi tedeschi sia sempre molto simile, unitaria, a senso unico. Ma se questo può apparire osservando il fenomeno, come noi facciamo, a distanza, con un esame più ravvicinato vengono fuori subito molte differenze, tra regista e regista, e, soprattutto, tra gruppo e gruppo.

Alexander Kluge ed altri autori, come ad esempio Jean Marie Straub, di cui presto ci occuperemo, agiscono con una certa penuria di mezzi realizzativi, e sono quelli politicamente più impegnati, rappresentando la sinistra ideologica. Sono registi-scrittori, o che operano a stretto contatto con gli scrittori. Un altro gruppo, che rotea intorno ai quattro fratelli Shamoni, anche se parte dalle stesse premesse dei primi, mira a risultati pratici più immediati e predilige — se non lo spettacolare ad ogni costo — la composizione secondo le buone regole, mantenendo i migliori rapporti con la distribuzione e con l'esercizio.

A noi che formuliamo le nostre impressioni con un certo distacco, queste differenze non possono per ora balzare bene e subito agli occhi: ma nel vivo della produzione tedesca la polemica tra i due gruppi è già viva e scoperta, e depone, d'altra parte, della vitalità di una generazione che mira allo stesso scopo con una unità fondamentale di intenti e una divergenza di idee nel dettaglio: che fu anche la fortuna dei primi passi compiuti dalla « nouvelle vague » francese.

Gli Shamoni, che abbiamo ora ricordato, rappresentano una vera e propria potenza dinastica, in seno alla nuova generazione dei cineasti tedeschi, destinata sempre più ad avere una parte di primo piano nello sviluppo del cinema nuovo della Germania.

Sono quattro fratelli, e ne possiamo vedere l'arguta esibizione, in cilindro, nel film di Vlado Kristl *Der Brief* (*La lettera*): un film sperimentale, pieno di audacie stilistiche.

Viktor, il maggiore, è operatore. Thomas è regista televisivo, brillante e polemico. Peter, più giovane, — è del 1934 — dopo aver realizzato venti documentari ha esordito nel lungometraggio con *Schonzeit fur Füchse* (*Caccia chiusa per le volpi*). Ulrich, il più giovane di tutti e quattro, nato nel 1939, ha pubblicato prima un romanzo, *Tuo figlio ti saluta*, poi è passato alla televisione; infine ha realizzato un film che sembra battere la via della ricerca ideologica, *Es*, imperniato su un caso di aborto. *Es* è il film nazionale, e questo va notato, che forse ha riportato in questi ultimi tempi, in Germania, il maggiore successo di pubblico. Fresco di tono, ricco di trovate, abilmente montato, pieno di intuizioni e di improvvisazioni felici, *Es* offre una narrazione fluida e disinvolta, studiata un po' sull'esempio dei film francesi della « nouvelle vague ». Il primo tempo è piacevole e gaio, scoppiante di vita. Poi l'attesa di un bimbo porta tra i due giovani sposi dei problemi. Lei crede di liberarsene abortendo, senza consultare il compagno. Ma la

situazione nuova che viene a crearsi scava un abisso che non è più colmabile.

Anche *Alle Jahre Wieder* (*Ogni anno di nuovo*) di Ulrich Shamoni è una descrizione di ambiente, del quale si cerca una definizione sociologica. Ne sono protagonisti due coniugi che vivono da tempo separati e che da anni si riuniscono a Natale con i figli: mancano, però, della forza morale necessaria per decidere in maniera definitiva della loro vita.

La meschinità e l'egoismo degli anziani, quell'ansia di rispettabilità che era anche bersaglio dello spettacolo espressionista e « Kammerspiel », il disorientamento e la instabilità della nuova generazione, ancora incapace di risolvere con realtà i propri problemi, sono come si vede anche nel programma di Ulrich Shamoni. Ma i problemi, con lui, sono affrontati con un impegno che non ha lo stesso rigore ideologico di Kluge, o la sincerità spregiudicata e crudele dello Schaaf di *Tätowierung*.

Schonzeit fur Füchse di Peter Shamoni è considerato dalla critica più meditato e fecondo di conseguenze, rispetto alle opere di Ulrich. Ha molte più cose da dire sulla Germania di oggi, sui sentimenti e sui problemi scottanti della generazione cui appartiene l'autore del film, e soprattutto sulla generazione dei padri, che rappresenta il fallimento più tragico. Basato su un romanzo di Gunter Seuren, il film tratta problemi di oggi nella vicenda di un appartenente all'aristocrazia tedesca. Stanco di continuare una vita dedita soltanto ai contatti col mondo dabbene, la cui principale occupazione sembra essere la « caccia », perdendo però di vista le cose appartenenti alla realtà quotidiana, decide di staccarsi da quel mondo per cercare nel sacrificio e nel lavoro un significato più pieno da dare alla propria esistenza.

Il saggio di critica sociale, anche se non raggiunge il rigore e la penetrazione di film più impegnati, ottiene al Festival di Berlino 1967 un riconoscimento, guadagnando l'Orso d'Argento.

Altre personalità emergono dal gruppo dei nuovi cineasti tedeschi. Franz Josef Spieker esordì con *Wilde Reiter GmbH*. È la storia, senza clichès realistici, un po' stravagante, non sempre di buon gusto, ironica, di un giovane provinciale che abbandona l'ambiente familiare, borghese, per recarsi in una grande città e farvi fortuna. Per ottenere il successo si traveste da cow-boy e si comporta da selvaggio in un grand hotel; si fa fotografare in uno spettacolo con una spogliarellista e canta a squarciagola come un invasato.

Ma nella sua ascesa verso il successo il giovane viene a conoscere anche il delitto. Non se la sente di continuare a quel prezzo e rinuncia.

Le stramberie e le invenzioni da fiaba, ma anche il significato finale di *Wilder Reiter*, fanno conseguire al film un esito lusinghiero. Franz Josef Spieker torna a una satira più scoperta con *Mit Eichelaub und Feigenblatt* (*Con fronda di quercia e foglie di fico*). Anche qui è protagonista un giovane, Jürgen, che mira al successo. Vuol diventare

un eroe e sogna di far parte di un corpo di paracadutisti. Ma è riformato per tubercolosi.

Si fa ricoverare in un sanatorio per poter guarire e diventare abile al servizio militare. Stringe amicizia con un vecchio paziente, che si fa chiamare « il generale », il quale ha una bella figlia, sposata con un potente ufficiale dell'esercito. La conquista, sempre col pensiero rivolto alla sua mèta, e viene scoperto in flagrante dal marito tradito: il quale vede nella prova delle capacità amatorie di Jürgen anche la più convincente dimostrazione della sua idoneità militare. Ma a questo punto Jürgen, che ha scoperto il piacere della vita, non vuol più saperne di fare il paracadutista. Per riconquistare la libertà si getta dal muro di cinta del sanatorio: e lo riceve un provvidenziale telone salvagente.

Volker Schloendorff si è imposto all'attenzione del pubblico internazionale con *Der Junge Törless* (*Il giovane Törless*) dal racconto di Robert Musil, nel quale il giovane rampollo di una famiglia aristocratica dell'epoca absburgica ha esperienze anormali in un collegio militare, e si lascia coinvolgere in una scabrosa rete di vizi e ricatti. Testimone passivo, incapace di ribellarsi e di rivelare ogni misfatto, resta vittima e complice delle nefandezze dei suoi compagni.

Mord und Totschlag, presentato in Italia col titolo *Vivere ad ogni costo*, è la storia di un omicidio preterintenzionale. Alcuni giovani si liberano del cadavere di un uomo, ucciso involontariamente. Il film ritrae, come il precedente, le incongruenze emotive del mondo giovanile e ne studia alcuni aspetti crudi di crisi morale, condizionata dalla freddezza nel rapporto sociale e dalla indifferenza.

Anche in Volker Schloendorff si sente l'influenza della scuola francese: d'altronde essa è qui più presente che altrove perché Schloendorff è stato assistente in film di Louis Malle, di Alain Resnais, e di Jean Pierre Melville: l'influsso è particolarmente evidente in *Giovane Törless.*

Il regista dichiara di voler girare questo film come l'avrebbero fatto i « padri », ma quando erano ancora giovani. Questo proposito è tutt'altro che da biasimare: Schloendorff si propone un rapporto col cinema tedesco dell'epoca più significativa, e come punto di partenza è assolutamente esatto. Ma l'opera è legata troppo strettamente al testo letterario, il cui dialogo, sullo schermo, può a volte risultare anche eccessivo. Il visivo è lirico, a volte violento, ma troppo spesso cede davanti al testo, e diventa pretesto nella registrazione, pressoché fedele, di una conversazione letteraria che resta la vera base del film.

Il giovane Törless, molto apprezzato dalla critica nel Festival di Cannes 1966 (insieme a *Es* di Peter Shamoni ed a *Non riconciliati* di Straub) è comunque una bella dimostrazione di maturità registica ed una sicura pezza d'appoggio come testimonianza di rinnovamento di un cinema sinora impersonale e animato da sole preoccupazioni d'origine mercantile.

Vlado Kristl, di cui abbiamo già ricordato *Der Brief* (*La lettera*), ha anche realizzato *Der Damm* (*La diga*). Cineasta di avanguardia, questo jugoslavo ambientatosi in Germania rivela il senso del ritmo,

concezioni moderne, che magari gli fanno disprezzare la costruzione tradizionale del racconto, divertendosi egli piuttosto alle iterazioni di scene, alla estrema mobilità della macchina da presa, e valendosi di una simbologia spesso difficilmente comprensibile, sulla scia dei prodotti del New American Cinema.

La lettera è l'avventura di un uomo che deve consegnare un messaggio che è anche la sua condanna a morte, e che passa tra eventi rivoluzionari e bizzarri.

Come Moorse, Kristl fa parte di un gruppetto di cineasti provenienti da altri paesi, fra cui il francese Straub, e l'olandese Vandenberg, che attualmente contribuiscono allo sviluppo del giovane cinema tedesco.

Jean-Marie Straub è fra questi giovani realizzatori uno dei più impegnati ideologicamente. Il suo *Nicht versöhnt oder Es hilft nur gewalt, wo gewalt herrsht* (*Non riconciliati*), che ha anche per titolo *Solo la violenza aiuta dove violenza regna*, tratto da un romanzo di Heinrich Böll — *Biliardo alle nove e mezzo* — è un film critico che rievoca il recente passato tedesco, ed è realizzato con stile moderno e anticonformista, anche se non sempre formalmente corretto.

Successivamente Straub si è impegnato in una sperimentazione tecnicistica apprezzabile, ma un po' sterile: *Diario di Anna-Magdalena Bach*, di prossima distribuzione in Italia; insieme documentario e film documentato, biografia di Bach e film-concreto. Opera che ha certo pochi punti di contatto con *Non riconciliati,* nella quale Straub sembra cercare soprattutto l'autenticità, e lo fa con immagini realizzate senza cura leziosa e con un sonoro non doppiato in teatro, « diretto ». Il rifiuto della calligrafia si appalesa però negativamente, qui, nella direzione degli attori, che è piuttosto frutto di improvvisazione.

Altri nomi da fare sono quelli del giovane regista Walter Henn, che avrebbe dovuto girare l'antimilitarista *Gatto e topo* da un racconto di Günther Grass: morto improvvisamente al momento dell'inizio della realizzazione, il film è stato diretto da Hanjurgen Rohland.

Considerati documentaristi di talento, Hans Rolf Strobel ed Heinz Tichawsky hanno prevalentemente realizzato in questi ultimi anni inchieste televisive, di cui una girata anche in Italia.

Altri registi, sull'esempio di Peter Shamoni e di Spieker, hanno tentato la commedia. Successo ha arriso a Will Tremper per *Playgirl* — una ragazza « dalla dolce vita » — ed a Haro Senft per *La carriera* (*Der Samfte hauf*): in una storia d'amore, di sottofondo sociale, un giovane impiegato si accorge che il suo avanzamento nella vita non è dovuto ai propri meriti, ma alla segreta protezione del padre dell'amica, industriale facoltoso.

Si deve al naufragio del Festival di Cannes 1968 se la critica internazionale non poté giudicare un *Zur Sache Schatzchen* (*Veniamo al sodo, tesoro*) di May Spills, che il pubblico e la critica tedesca hanno definito « brillante ».

Werner Herzog ha debuttato con un'opera prima che è risultata la migliore nel Festival di Berlino 1968: *Lebenszeichen* (*Segni di vita*).

È la pazzia di un soldato tedesco, ferito nei combattimenti nell'isola di Creta, narrata con stile disadorno ma ricco di acute osservazioni, e non privo nella sua originalità descrittiva, di forza allegorica e di poesia.

Il panorama non finisce qui, anche perché sono in corso altri esperimenti interessanti, ma dopo le notizie e i chiarimenti apportati ci sembra che il quadro, per il momento, abbia sufficienti attrattive e stimoli: le ricerche finora effettuate sono tutt'altro che limitate, il materiale a disposizione è già di per sé significativo, e piuttosto abbondante.

In ogni caso, il coronamento della puntigliosa e a volte tormentata ricerca dei giovani cineasti tedeschi sembra essere il Leone d'Oro meritato da Alexander Kluge alla recente Mostra d'Arte Cinematografica, a Venezia, col film *Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (*Artisti sotto la tenda del circo: perplessi*). È un riconoscimento tanto più significativo in quanto va proprio al Kluge che è di questa rinascita del cinema tedesco uno dei protagonisti.

Artisten in der Zirkuskuppel è il più complesso tra i film del giovane cinema tedesco, come anche dei film, quasi sempre d'avanguardia, apparsi nella 29ª Mostra. È certamente quello di maggior peso intellettuale, e più ricco di sostanza.

Quel che sta a cuore del regista è il problema dell'arte — raffigurata in un circo — nella società moderna; nella società tedesca come in quella di qualsiasi altro paese. « Techné » e « polis », dunque, lo preoccupano.

Nello studiare problemi paralleli del mondo e dell'arte attuali Kluge, facendo compiere ulteriormente un passo avanti alle ricerche del « nuovo cinema » in Germania, riesce ad esprimere in chiave simbolica, ma non astratta, le difficoltà che incontrano gli artisti di oggi per portare innovazioni nella loro ricerca espressiva: i compromessi cui sono costretti, l'utopia che mantengono nel loro spirito, e che li salvaguarda dalla volgarità, anche se non possono vantarsi di aver vinto (1).

Non abbiamo avuto la pretesa, in questo sommario esame del cinema tedesco di oggi, di esaurire il non poco che vi è da dire sulla « nuova ondata » germanica. Come abbiamo rilevato, è troppo breve il periodo preso in esame perché il problema del nuovo cinema in Germania non possa sembrare che appena aperto: non si tratta, qui, in realtà, di tirare delle conclusioni, ma piuttosto di considerare le premesse e formulare, se mai, previsioni per il futuro.

È certo che di un nuovo cinema in Germania oggi si può parlare con pieno diritto: il problema è tanto più degno di considerazione in quanto fa riacquistare al cinema, in Germania, una forza ed un interesse che per molti anni sono mancati. Era una cinematografia, quella tedesca, come assente, non rispondente all'appello. Oggi questa situazione appare superata. Il cinema tedesco sembra — per l'iniziativa di una non esigua schiera di giovani — vivo, pronto a riacquistare posizioni che da almeno trentacinque anni aveva perduto.

---

(1) Per una analisi di questo film vedi: M. Verdone, *La XXIX Mostra di Venezia*, Bianco e Nero, n. 9-10, 1968.

Peter Del Monte è nato nel 1943 a San Francisco. Vive in Italia dal 1952 e si è laureato in lettere nel 1966 presso l'Università di Roma. Frequenta la sezione di regia del Centro Sperimentale di Cinematografia. Siamo particolarmente lieti di pubblicare il suo saggio, perché si tratta di un contributo assai documentato su un argomento che è lungi dall'essere esaurito e che non sempre viene affrontato con l'indispensabile rigore. (n.d.r.)

LE TEORICHE DEL FILM IN ITALIA DALLE ORIGINI AL SONORO

di Peter del Monte

Parte prima

Capitolo primo (1895-1912)

Il cinematografo entra in Italia a partire dal 1896. Appare prima nei grandi centri, Roma, Milano e Napoli, poi nei primi del '900 si diffonde come spettacolo pubblico in tutto il paese. Le pellicole che si proiettano sono per la maggior parte francesi. Di cinematografia italiana non si parla ancora mancando le necessarie strutture economiche.

Mentre in Francia, Germania, Inghilterra, Stati Uniti, Danimarca e Svezia si ha subito uno sviluppo della produzione filmistica, da noi le prime case di produzione cominciano a dar segno di vita solo tra il 1905 ed il 1907. Allora nasce la nostra industria cinematografica, aumenta la produzione, si moltiplicano le sale di proiezione, verso la fine del 1907 si contano in Italia già nove case cinematografiche e più di cinquecento cinematografi.

Sono anni di stupore e di meraviglia quelli che si svolgono all'indomani della scoperta del cinema. Il cinematografo è una nuova attrazione da baraccone da fiera. Il pubblico vi accorre numeroso per assistere al « miracolo » della proiezione. Non si pensi solo ai viaggi nella luna di Meliès; gli stessi documentari dei fratelli Lumière non riescono a sottrarsi al « miracoloso ». L'arrivo del treno, il bambino che mangia la pappa, gli operai che escono dall'officina, le immagini della vita che fluiscono irreversibilmente sullo schermo conferiscono alla nuova invenzione qualcosa di magico e di irreale.

Non sempre la critica ha visto giusto. A volte nel tentativo di co-

gliere nelle prime riprese « dal vero » l'aspetto più genuino del cinema, la sua vera natura di arte documentaristica ed anti-spettacolare, ha finito per attribuire a questi films un valore che essi in verità non possiedono. Il cogliere certe scene dal vero non nasceva da un'esigenza di carattere espressivo o dalla teorizzazione estetica di « una realtà colta in flagrante » quale sarà invece di poetiche posteriori, bensì da un interesse scientifico rivolto a fotografare e riprodurre i vari aspetti dinamici della vita.

L'illusione della realtà era a volte sufficiente per generare da sola l'emozione. Da una testimonianza di Mario Corsi si legge (1): « Nel 1901, a Orvieto, per l'inaugurazione dell'impianto della luce elettrica, il Cristofari e il Topi vollero proiettare nella piazza il film dei Lumière, *L'arrivée d'un train en gare*, per l'occasione sincronizzato. Un direttore dei rumori, provveduto dei suoi bizzarri strumenti, si era messo sotto una tenda, di fianco allo schermo. La piazza era gremita di folla ansiosa di vedere per la prima volta la meravigliosa invenzione dal nome stranissimo: cinematografo. Ed ecco apparire sullo schermo, in distanza, il treno, che si avvicina veloce fino ad arrivare in primo piano, fra i più laceranti rumori. Ci volle del bello e del buono per persuadere una parte del pubblico che quelle proiezioni non costituivano alcun pericolo ».

Documentario e finzione, Lumière e Mêliès non dovevano apparire in fondo così distanti tra loro agli occhi dei primi spettatori. A ben guardare la stessa riproduzione realistica esaminata alla luce dell'intenzionalità sua finiva per perdere tutta la carica espressiva inerente alla sua fisicità, tutta la pregnanza significativa del suo essere cosa, materia, per entrare nel mondo del fantastico, dell'irreale e fiabesco.

Ricorda il Palmieri (2): « Anno 1904. Il cinema è vittorioso. I brevissimi film... sono la meraviglia raggiante e allucinante del nuovo secolo. L'infanzia del Novecento ha un giocattolo in più: quella parata di immagini sul telone bianco. La realtà (il film ' dal vero ') e la fantasia (il film a soggetto) scatenano un lieto, uguale stupore. Anche il ' dal vero ' sembra fantasia ».

Gli italiani cominciarono col fare delle riprese « dal vero », corse in bicicletta, escursioni alpinistiche. Poi passarono alla confezione di film a soggetto (il primo, *La presa di Roma* di Alberini è del 1905) fino a dedicarvisi completamente.

Questi film erano quasi sempre in costume, tratti generalmente da avvenimenti storici, commedie e romanzi. Oltre che per la possibilità di servirsi dei bellissimi scenari naturali, il cinema spettacolare, come ricorda Sadoul, si diffuse presto in Italia più che altrove per l'ossessione della gloria passata e per la facilità in un paese sovrapopolato di ingaggiare masse di comparse tre o quattro volte meno dispendiose che all'estero.

---

(1) Mario Corsi: *Giubileo di un decano del cinema* in *Scenario*, Roma, novembre 1937.

(2) Eugenio Ferdinando Palmieri: *Vecchio Cinema Italiano*, Zanetti Editore, Venezia 1940, pag. 10.

Bisognava inoltre trovare qualcosa di nuovo che continuasse ad alimentare l'interesse del pubblico il quale cominciava ormai ad assuefarsi alla magia del telone bianco. Scrive Lizzani (3): « E' già un prodigio veder muoversi sullo schermo delle figure umane, degli esseri fatti come noi, vivi, e impalpabili come ombre al tempo stesso. Ma non è un prodigio maggiore veder muoversi su quello stesso schermo, in pieno 900, patrizi in toga o schiavi seminudi, ed ergersi le colonne nuove e bianche dei templi o dei fori, o le scalinate dei circhi o dei palazzi di Roma antica? Il film in costume... conteneva in sé una doppia carica potenziale di suggestione sul pubblico, era doppiamente ' meraviglioso ' ».

Si è spesso voluto vedere nell'avvento del film storico la causa della decadenza di tanta parte della nostra produzione e l'ostacolo che ha maggiormente contribuito a distogliere il cinema dalla vita.

In realtà le colpe della decadenza del cinema italiano non vanno attribuite al film in costume inteso come genere filmico, ma all'*humus* storico da cui questo tipo di produzione si sviluppò. Il film storico rispecchiava infatti un certo tipo di « sottocultura » italiana, non ancora innestata alle sorgenti intellettuali del paese, che risentiva tuttavia l'eco di una cultura vera e propria, di derivazione dannunziana, artificiosa, retorica e profondamente radicata in alcuni strati della nostra società. Una cultura che si trascinava dietro il proprio mondo di figure mitiche, eroi e guerrieri, ormai null'altro che cattiva letteratura, mondo di cartapèsta appunto.

D'altra parte non sono da sottovalutare gli aspetti positivi di questa situazione cinematografica. Il film in costume comportò l'uso e il perfezionamento di nuove tecniche di lavoro, quali il soggetto, la sceneggiatura, la scenografia ecc. Vedremo poi come ebbe il merito di innalzare il cinema italiano a fama mondiale e di contribuire in maniera determinante, tramite l'opera di registi quali Guazzoni e Pastrone all'evolversi del linguaggio filmico.

A parte questa peculiarità della produzione italiana, il cinema attingeva copiosamente le proprie fonti dal romanzo popolare, ricco di avvenimenti travolgenti, di passioni sfrenate, di cronaca nera; il tutto condito da una recitazione enfatica e melodrammatica (di divi però ancora non si parlava) tendente a promuovere forti emozioni nelle platee.

Ecco alcuni titoli di films dell'epoca: *Il Conte Ugolino, Ero e Leandro, La figlia del carceriere, La vendetta del paralitico, Il piccolo zampognaro, Romanzo di un derelitto, Il cenciaiuolo, Cuore e Patria, La vendetta del marito, Cuor di tigre.*

« Verrà l'ora del tramonto anche per questo repertorio così bonariamente ottimista, così ingenuo, così primitivo. E quando gli incantesimi avranno perduta la loro magia, quando gli eroismi di maniera, le sventure convenzionali, i lieti fini fittizi avranno stancato il pubblico, bisognerà

---

(3) Carlo Lizzani: *Storia del cinema italiano*, Parenti, Firenze 1961, pp. 6-7.

pure che questo repertorio si trovi dinnanzi al dilemma: rinnovarsi o morire ».

Queste parole sono tolte da un articolo di Giustino Ferri apparso ne *La Lettura* nel lontano ottobre del 1906 col titolo *Tra le quinte del cinematografo*. L'articolista prendendo spunto dalla descrizione di una visita fatta ad uno stabilimento cinematografico, la *Cines*, non disdegna di fare alcune osservazioni sulla presunta arte del film. Per Ferri il cinema è un'arte nuova (« ... una vera arte nuova, sebbene di ambizioni estetiche modestissime, abbreviazione e contraffazione d'altri spettacoli, ma insomma nuova e giunta all'ora sua perché i nostri contemporanei se ne contentano come di tutto ciò che è rapido ed economico. Il cinematografo sta al teatro come il bar sta al caffè di vecchia maniera; né il teatro, né il bar rischiano troppo i danni della concorrenza »). Arte nuova che però non ha molto a che vedere con la macchina da presa, consistendo i suoi caratteri espressivi in « argomenti semplici, d'immediata intelligenza, rapidità estrema di condotta, parsimonia di mimica per evitare confusione, esagerazione di pochi gesti necessari per conseguire la maggiore evidenza », non destinati comunque a mutare con le innovazioni tecniche, con « il miglioramento dei mezzi di riproduzione ».

Altrove gli argomenti più interessanti del Ferri. Ad esempio nell'aver confinato la particolare natura espressiva dell'arte cinematografica alla registrazione dell'aspetto esteriore, fisico e non interiore, psicologico della realtà (« La cinematografia è un dramma per gli occhi; deve quindi fuggire tutte le complicazioni psicologiche »). Oppure nell'aver saputo ricavare, dal ripetersi di certe scene e situazioni di quella produzione peraltro così primitiva e confusa, le componenti di un procedimento tipicamente cinematografico più tardi definito come « inseguimento »: « Le corse sfrenate, le fughe anelanti per città e campagne, per tetti e montagne appartengono ormai alla topica comune del genere. Tutti vi ricorrono come i poeti al " rimario " ».

Del nascere del cinema la Cultura italiana non sembra accorgersi. I giornali tacciono. Non se ne parla o almeno non di una cosa da prendere sul serio. Lo stesso in altri paesi come la Francia (4).

Il cinematografo viveva una sua vita indipendente, lontana dagli ambienti intellettuali. Il suo mondo era quello del circo, dei saltimbanchi e degli spiantati. Di ciò ce ne dà testimonianza Nino Martoglio: « Gli industriali del cinematografo — siamo onesti — fin dal primo momento chiesero la cooperazione degli uomini di teatro, ma questi, autori o attori, respinsero sdegnosamente ogni offerta e negarono ogni loro collaborazione... Poi che gli autori e attori non volevano saperne, e poi che il cinematografo, allora più d'adesso, rendeva tesori, le case cinematografiche dovettero crearsi gli attori e i metteurs en scène, nonché gli scrittori di

(4) Circa l'atteggiamento della cultura francese verso il cinema di quegli anni vedi il volume di René e Charles Ford: *Cinema e Stampa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1964. In particolare pp. 17-29.

scenari. Reclutarono i primi tra le canzonettiste e gli artisti di varietà, tra i mimi, i cavallerizzi e i clowns, tra i comicuzzi senza scrittura e i dilettanti, i secondi tra i ratès e gli spostati d'ogni classe sociale e d'ogni categoria: in Francia ex regisseurs teatrali a spasso, ex fotografi senza clientela, pittorelli da strapazzo ecc... In Italia sergenti dell'esercito, ex-litografi, ex-disegnatori o computisti, o comprimari, o preti spretati, e persino rivenditori di cartoline illustrate. Soprattutto molti nobili spiantati e ignoranti. Quanto agli scrittori di scenari furono reclutati tra gli studentelli bocciati, gli assidui lettori d'appendice e in genere tutti i commessi viaggiatori della letteratura nostra a buon mercato ». (5)

Se gli intellettuali arricciavano il naso davanti al cinema, il cinema non faceva certo nulla per vincere la diffidenza degli intellettuali. La produzione era di un livello artistico bassissimo. Certo, si può tacciare il mondo culturale di provincialismo e di ottusità per non aver intuito le nuove possibilità di espressione che il cinema offriva e per non avere quindi appoggiato e incoraggiato la nuova arte, anzi per averla più volte ostacolata con il suo assenteismo quando non addirittura con una violenta polemica denigratoria; tuttavia non va dimenticato che la produzione insipida di quegli anni solo a qualche veggente pioniere poteva offrire materia di speculazione teorica.

Eppure nell'indifferenza generale qualche voce amica si levò. Quella di Giovanni Papini per esempio. In un articolo apparso nel 1907 con il titolo *La Filosofia del Cinematografo,* lo scrittore prendeva posizione a favore del cinematografo consigliando « gli uomini gravi e sapienti ad andarvi spesso ». (6)

Al cinematografo Papini filosofo affermava di sentire i limiti della nostra condizione umana. L'incessante fluire delle immagini sullo schermo svelava a lui spettatore il senso periture ed effimero della vita terrena, l'ineluttabile sorte delle cose destinate a svanire. Affermava inoltre che il cinema si adeguava perfettamente alle esigenze della civiltà moderna soddisfacendola soprattutto nella « tendenza all'economia ». Per vedere un film bastano pochi soldi, poco tempo, poco sforzo. Il cinema ha il vantaggio infatti di impiegare un solo senso: la vista.

Papini credeva che il cinema, per molti aspetti inferiore al teatro, avesse tuttavia dei vantaggi su esso. Una piena autonomia scenica senza limiti di palcoscenico, la possibilità di riprodurre avvenimenti svoltisi in tempo relativamente recente alla proiezione ed una inesauribile capacità di rappresentazione sia realistica che fantastica. Da una parte infatti le immagini cinematografiche « danno l'impressione della realtà più delle quinte e degli scenari dipinti di un testo di prim'ordine », dall'altra con il cinema « si possono ottenere delle pellicole dove succedono le cose più inverosimili e straordinarie ».

---

(5) Nino Martoglio: risposta al referendum indetto da *Il Nuovo Giornale* di Firenze il 21 novembre 1913.

(6) Giovanni Papini: *La filosofia del cinematografo, La Stampa,* Torino 18 maggio 1907.

Nel 1907-8 vengono fondate le prime riviste specializzate italiane. A *La Lanterna* di Napoli succedono *Cafè Chantant* della stessa città e *La Rivista Fonocinematografica* di Milano. Condurre una campagna in nome di una produzione di contenuto moralmente e artisticamente più degno, reagendo al cattivo gusto dilagante, alla speculazione industriale che allontanava il cinema giorno per giorno sempre di più dalla realtà spingendolo verso gli allettamenti pericolosi di una fantasia morbosa, perturbatrice della morale: questo il compito che la neonata critica cinematografica si impose. (7)

Inutile ricercare tra queste vecchie pagine il segno di una coscienza cinematografica già matura e i fondamenti di una pur imberbe teorica filmistica. Sono articoli che esulano da una ricerca di linguaggio vera e propria, rozzi il più delle volte per la genericità dei loro argomenti, assolutamente dilettantistici per la mancanza di metodo critico.

Purtuttavia fra tanta imprecisione di assunti vi è qualcosa che va salvato: un entusiasmo fremente da neofiti, un accanimento polemico che sfiora l'intransigenza, è il sintomo di una realtà in fermento. Più precisamente di una battaglia, la prima battaglia del cinema ma anche la più ingrata e la più umiliante. La più lunga i cui echi risuonano ancor oggi, mirante a promuovere una cinematografia più degna che attirasse a sè il pubblico colto, si riscattasse dalla taccia di immoralità e perversione che pesava su essa, vincesse definitivamente la diffidenza della cultura ufficiale.

Scriveva la rivista *Cafè Chantant* (8): « E bene che la cinematografia europea si faccia più interessante, più attraente. Scrivano gli autori italiani qualche commedia cinematografica; la esecuzione sia affidata a ottimi attori teatrali. Si persuadano gli autori e gli attori che non è per nulla contrario alla loro dignità il porgere aiuto alla nuova arte. » (9)

Così un collaboratore dello stesso giornale nel rispondere ad una lettera denigratoria: « Io... difendo i cinematografisti... forse sarò un sognatore, ma sono convinto che quando scrittori come Gabriele D'Annunzio, e tutti gli altri che in arte seguono un indeale sublime di poesia, scriveranno scene per i cinematografi, i locali ove si proietteranno tali opere saranno frequentati non solo da ragazzi e da serve, come voi vaticinate, ma anche dalla parte più intellettuale del pubblico che onorerà sè stesso tributando omaggio all'arte che voi disprezzate. » (10)

Nell'ardore della polemica tra sostenitori e denigratori del cinematografo, non mancarono le frasi di un certo « colore »: Un giornalista

---

(7) Non tutte le riviste che in questo periodo si occuparono di cinema si impegnarono in questo senso; una buona parte non ebbe che una funzione commerciale e pubblicitaria. E' il caso de *La Cinematografia Italiana* (Milano 1908) il cui sottotitolo appare al riguardo alquanto significativo: *Rivista dell'Arte, dell'Industria, della Fonografia, dei Pneumatici e affini.*

(8) Purtroppo i primi numeri di *Cafè Chantant* sono andati perduti. Gli articoli da noi citato sono stati tolti da *Vecchio Cinema Italiano* di E.F. Palmieri il quale prima della seconda guerra possedeva alcuni fascicoli della vecchia rivista.

(9) E.F. Palmieri: Op. cit. pag. 25.

(10) E.F. Palmieri: Op. cit. pag. 32.

del *Pungolo* così si era espresso nei riguardi della settima arte: « Il cinematografo è uno spettacolo immorale! Vedrete fra pochi anni quali devastazioni avrà compiuto il cinematografo nelle anime e nelle fantasie! L'oscurità sollecita le azioni più basse. In una sala di Roma, per esempio, un galante studentino ha applicato un pizzicotto a una signora ». Sulle colonne di *Cafè Chantant* così rispondeva prontamente Alfredo Centofanti: « Via, non si può, per un pizzicotto applicato, chiamare immorale il cinematografo. Quanti sono i pizzicotti che le belle donne ricevono in piena luce? Chi è lo scrittore del *Pungolo?* Forse un vecchio marito timoroso delle intime esplorazioni e delle galanti applicazioni? » (11)

Una polemica accanita che si delineò ben presto come una campagna con l'ostruzionismo dei quotidiani, contro la « cinematofobia » (sic), contro la speculazione industriale in nome di una restaurazione dei valori etici del film. Scrive Ceretti (12): « Noi siamo indotti a pensare che la vera molla del nostro giornalismo cinematografico di questo periodo sia stata essenzialmente costituita dalla tenace, quasi morbosa avversione ostentata dai cosiddetti " uomini di pensiero " per il giornalismo quotidiano ».

Questo preciso impegno determinò a volte una tendenza ad impostare una ricerca dei valori etici del film sottolineandone le vaste possibilità educative. È il caso de *La Lanterna.* Uno sguardo a qualche titolo di articolo può già darcene un'idea: *Il cinematografo devia, La missione del cinematografo, La morale del cinematografo, Una nuova forma di educazione.*

L'importanza di queste riviste, considerate alla luce di quella che fu il lento evolversi di una estetica del film è tutta qui, nel fervore polemico che anima queste pagine. Una coscienza cinematografica non ci sarebbe potuta essere fino a quando si fosse continuato a considerare il cinema un mero sottoprodotto culturale. Storicamente la campagna volta al riscatto del film si condizionava come il primo stadio necessario di una evoluzione che avrebbe in seguito condotto al nascere di una estetica cinematografica vera e propria. Bisognava insomma mandare la Cultura al cinematografo ed una restaurazione dei valori etici ed artistici del film si delineò come il primo passo necessario da farsi in questo senso. Nello ambito di questa situazione, queste vecchie riviste ebbero l'incontestabile merito di aver intuito quale fosse la strada da battere e certo non si può dire l'abbiano battuta senza impegno e volontà.

Lontane dall'aver raggiunto un livello artistico tale da attrarre lo interesse della classe intellettuale, « le films » non fecero che indignare la cultura ufficiale italiana che se ne fuggì disgustata da quelle salette oscure e maleodoranti. (13)

---

(11) E.F. Palmieri: Op. cit. pp. 32-33.

(12) Emilio Ceretti: *Storia della Critica Cinematografica in Italia,* in *Cinema,* Roma 10 gennaio, 25 gennaio, 10 febbraio 1939.

(13) Per avere un'idea di come fossero tenuti i locali cinematografici in quegli anni vedi: *I pericoli del cinematografo, Gazzetta del Popolo,* n. 63, 6 marzo 1908.

L'errore di alcuni fu di scambiare la superficialità di una determinata produzione per una sorta di afflizione cronica al cinema stesso. Donde una tendenza a generalizzare un certo ludismo cinematografico mirante cioè a combattere il cinema di per sè, come macchina, come invenzione nociva, apportatrice di danno.

Di questo pericolo si accorse una rivista, la *Cine-Fono,* scrivendo nel 1911 (14): « Gli intraprenditori cinematografici non si preoccupano dell'elevamento dell'arte cinematografica e dell'avvenire di essa: si fan denari oggi? a domani ci pensa Iddio! Eppure come sarebbe doveroso evitare certe stonature che allontanano dal cinema il pubblico colto, che non lascia sfuggirsi le sfumature, che non tollera gli attentati alla estetica e al senso artistico. Il pubblico fine, intellettuale, non è la massa è vero, ma è quello che dirige la massa; è quello che non soddisfatto nè contento ci muove la guerra... »

Tra i lamenti che la stampa leva contro la cinematografia, alcuni si sottraggono a questa pericolosa tendenza a generalizzare instaurando un processo non al cinema come nuovo mezzo di espressione, ma alquanto legittimamente alla produzione di quegli anni. « Le grandi afflizioni di questa prima parte del secolo sono il cinematografo, il grammofono e il gran guignol ». Questa frase tolta da un articolo apparso su *La Scena Illustrata* (15) è citata da Ceretti e da Palmieri come documento tipico e sintomatico dell'ostilità diffusa in Italia contro il cinema. Se si legge più avanti ci si accorge però di come da un generico atto di accusa contro il cinematografo, la polemica si risolve nella denuncia precisa di un certo tipo di produzione e in una campagna atta a combattere la grossolanità dilagante in nome di una cinematografia più degna. « Il cinematografo è una scuola, ormai, ma può essere buona e cattiva... questo genere di spettacolo rapido, spicciolo, a buon mercato e largamente diffuso potrebbe avere un alto valore educativo e istruttivo... utilissime per la cultura generale sono quelle rappresentazioni " dal vero ", di vedute e di costumi, di paesi e di popoli ». E' contro certi soggetti che muove l'articolista, contro « le volgarità e le sciocchezze, le stupidagini che vengono esposte al pubblico nei cinematografi, con danno evidente della cultura generale, del buon gusto, del sentimento popolare ecc... ». Quel che necessita al cinema è una legge che tuteli la morale pubblica e soprattutto « autori di un certo valore » che preparino dei buoni soggetti.

Come si vedrà, quando qualche anno più tardi D'Annunzio firmò un contratto per la sceneggiatura di *Cabiria* intascando ben cinquantamila lire, egli dimostrava tutto il suo buon fiuto nell'andare incontro alla esigenza diffusa nel pubblico colto di nobilitare il cinema affidando la stesura dei soggetti a degli autori famosi. Ma già prima di D'Annunzio qualche letterato aveva collaborato al cinematografo. Guido Gozzano aveva scritto dei soggetti cinematografici ridotti da alcune sue

---

(14) *Le proiezioni cinematografiche e l'accompagnamento musicale in Cine-Fono,* Napoli 5 agosto 1911.

(15) *Il teatro della nevrosi* in *La Scena Illustrata,* Firenze n. XIII, 1 luglio 1910.

fiabe. Ecco come in un'intervista concessa a *La Vita Cinematografica* nel 1910, lo scrittore spiegava le ragioni del suo accostamento alla nuova arte: « Fra un volume di prosa e di versi, di filosofia e di scienza, mi piace di sorridere e di far sorridere con qualche fantasia leggera. Senza considerare che è tempo ormai di opporsi alla volgarità che ha invaso il cinematografo e vi trionfa in modo nauseante. Speculatori indegni cercano di attirare il pubblico medio col truce, il laido, il grottesco. E quello che dovrebbe essere il mezzo più economico ed immediato per educare le masse, per infondere un fine senso estetico e morale, diventa una speculazione abbietta, atta a fomentare le più basse tendenze della folla...» (16)

Tra il 1910 e il 1912 altre riviste vengono fondate. Ricordiamo: *Cine-Fono, Film, Lux, Proiezione, Novissima Echo, La Vita Cinematografica, L'Illustrazione Cinematografica.* Le più valide, quelle cioè che sanno sottrarsi all'asservimento pubblicitario attenendosi ad una polemica rivolta contro la speculazione commerciale del cinema, persistono nella direzione tracciata dalle vecchie riviste del 1907-8.

E' in questo periodo che si possono reperire le prime formulazioni teoriche sull'arte del film. In Italia prendeva piede in quegli anni il nuovo fenomeno del divismo; passati i primi entusiasmi ed incantesimi per i prodigi dello schermo, l'interesse del pubblico si andava concentrando sempre più verso l'attore. Questo fatto contribuì a dare una fisionomia particolare alle prime enunciazioni teoriche. Queste infatti mossero per lo più da un'analisi comparativa tra cinema e teatro considerata soprattutto da un punto di vista recitativo. La recitazione nel film appariva priva della parola, suo sostegno tradizionale. Ovviamente per questo suo carattere a-convenzionale, a-teatrale, si impose subito come la più palese tra le nuove possibilità espressive del cinema e quindi come la più suscettibile ad essere analizzata.

Di questi nuovi interessi si fecero promotrici le nuove riviste, in particolare *La Vita Cinematografica* fondata a Torino il 5 dicembre 1910 da A. A. Cavallaro. Più d'uno dei suoi collaboratori s'interessò ai rapporti tra cinema e teatro.

In un articolo firmato da Totò Biondi si avverte che altra è l'arte drammatica, altra quella cinematografica. « Colà è la voce melodiosa o robusta, l'accento chiaro, il gesto naturale, l'impallidire o l'arrossire simultaneamente che forma l'artista. Qui è il gesto soltanto; non facile pronunzia o dolcezza di voce: è mimica... » (17)

Alberto Cavallaro sulle stesse pagine tenta persino un profilo storico dell'evolversi del linguaggio filmico. Il breve cammino compiuto dall'arte cinematografica dalle origini a quegli anni vien visto come una lenta affermazione delle qualità mimiche dell'attore: « ...Superate le prime

(16) Carlo Casella: *Poesia e cinematografo* in *La Vita Cinematografica,* Torino 20 dic. 1910.
(17) Totò Biondi: *Ormai è tempo* in *La Vita Cinematografica,* Torino 30 aprile 1911.

incertezze tecniche che consentivano tenuità dei soggetti, si passò presto alle azioni storiche; si evocarono gli avvenimenti storici o pseudostorici, con gran lusso di scenari, con combattimenti più o meno accaniti, ricercando l'effetto coreografico a detrimento di quello artistico, cioè, inerente all'interpretazione dell'attore sostenente la parte di eroe o di qualcosa di simile... Ora siamo passati, con felice successo, ai drammi familiari, con pochi personaggi, per eseguire i quali occorrono non le solite marionette « mosse » con le stesse « mosse » da un perfetto burattinaio, ma artisti capaci di esprimere un pensiero, un sentimento, con un atteggiamento del volto, con gesto lieve e conciso, con un volger d'occhi » (18).

Per chiudere ecco uno scritto da un'altra rivista, *L'Illustrazione Cinematografica*, firmato da Alberto Salvini: « Per il teatro la principale legge da osservare è lo studio dei caratteri dei personaggi, studio profondo che non può essere fatto al cinematografo dove, al massimo, i caratteri vengono accennati e non analizzati e sviscerati. Nel cinematografo la sola azione impera, nel teatro questa può essere secondaria quando rifulgono e s'impongono le anime e i sentimenti dei protagonisti. E la arte del cinematografo richiede doti e attitudini speciali che non sono indispensabili per l'attore di teatro. Per il comico del teatro la mobilità della faccia non ha una eccessiva importanza e la figura non richiede quei pregi che s'impongono all'attore del cinematografo. La stessa azione differisce enormemente. I gesti che vengono fatti sulla scena non possono essere i medesimi per la cinematografia. » (19)

Già si delinea una tendenza che si sviluppa con più rigore negli anni successivi a considerare l'arte cinematografica essenzialmente come arte mimica. Vero artefice del film è considerato l'attore; del regista ancora non si parla.

(18) A.A. Cavallaro: « *L'evoluzione cinematografica* in *La Vita Cinematografica*, Torino 10 settembre 1911.

(19) Alberto Salvini: *Teatro e cinematografo* in *L'Illustrazione Cinematografica*, Milano 5-10 dicembre 1912.

RUBRICHE

IN FONDO AL POZZO

di Sam Terno

Le cose da fare

Non annoiamo il lettore ripetendo il lungo elenco dei problemi del mondo dello spettacolo che da lungo tempo attendono soluzione: leggi, istituti, cariche. A noi basterebbe soltanto che tutti gli uomini di buona volontà e di buona fede si accordassero sul da farsi, mettessero in soffitta i particolarismi, le clientele, i pregiudizi, le corruzioni. I problemi si risolverebbero: quali siano lo sanno non solo i lettori ma anche coloro cui spetta risolverli. Nel 1969? Non è impossibile: infatti occorrono soltanto *volontà, onestà, giustizia. Bubboni recenti e malanni incancreniti scoppierebbero rapidamente e guarirebbero. C'è chi sarebbe costretto ad abbandonare il « mondo del cinema » in cui, d'altra parte, non ha mai dato prove di serio impegno, per andare, forse, in un luogo di riposo. Ne esistono di tanti tipi: niente di male. Basterebbe applicare il Vangelo, la Costituzione, il codice: forse anche uno solo per volta. Ma ci accorgiamo che il discorso non si può fare altro che al condizionale. Se.*

Al momento di andare in macchina, mentre le righe di cui sopra sono già in pagina, esplode con clamore la tensione nell'Accademia d'arte drammatica e negli enti cinematografici di Stato. Non abbiamo bisogno di ripetere per l'ennesima volta che siamo per soluzioni immediate *soltanto* qualora si tratti anche di soluzioni giuste e sane: ma è altrettanto vero che si è perduto troppo tempo in rinvii e in indugi.

Battuto il record

Evviva evviva, il cinema italiano nel 1968 ha ribattuto il record della produzione, realizzando 296 film contro i 274 del 1967. Del totale, 130 sono di coproduzione. Ma, film e autori alla mano, forse un ottavo restano opere di qualche interesse culturale, forse un decimo hanno valori spettacolari non indegni: gli altri sono soltanto chilometri di pellicola che giovano alle statistiche (anche a quelle imprecise) e ai giornali dei produttori, alle case americane che — con sigla propria o presa a prestito — distribuiscono non pochi dei film « italiani » di maggior successo, mentre il prezzo del biglietto aumenta sempre più e il cinema, specie nelle grandi città, diviene — il che è assurdo — uno spettacolo per élite. Tutto il meccanismo delle coproduzioni, quello della programmazione obbligatoria, dei premi di qualità (oltre a quello della censura, dei cinémas d'essai — dov'è

la proposta di legge del PRI, piccola goccia benefica in un mare stagnante?, — della produzione e distribuzione dei film per ragazzi e dei cortometraggi), tutto il meccanismo è in crisi. Occorrono meno peana — giocando con le cifre — e più coscienza sociale, più amore per il prossimo; cioè meno sperpero dei quattrini, minor ansia di primati, e maggior contributo di idee e di qualità verso la comunità in cui si è inseriti. Maggior rispetto per l'uomo e la sua dignità.

L'Oscar e il Tevere

Il designato dall'associazione italiana dei produttori per il prossimo premio Oscar è La ragazza con la pistola, *distribuito dalla Paramount, dopo che il film indicato in un primo tempo,* Diario di una schizofrenica, *è stato bocciato dall'associazione americana dell'Oscar, presieduta da Gregory Peck, con motivazione suggerita dalla stessa Anica. La vicenda ha avuto sviluppi e risvolti spropositati e molteplici, ci sono entrate le due associazioni degli autori, l'Anac e l'Aaci, i produttori dei due film, i registi, telegrammi, rinunce, suscettibilità, personalismi, insinuazioni eccetera: ma non è una vicenda che a noi dica molto di nuovo né sull'industria cinematografica italiana e americana — di cui non stimiamo e princìpi e i metodi — né sul premio Oscar, cui non riconosciamo che involontari e indiretti significati sociologici, né sui due film in questione, che non apprezziamo, riconoscendo al* Diario, *semmai, qualche qualità hollywoodiana in più. Ci sembra soltanto opportuno, ora, mettere l'accento sulla strana quanto strenua battaglia condotta dagli autori e dai produttori anche obiettivamente meno legati all'industria ufficiale, per partecipare a una iniziativa prettamente industriale, che non è mai stata valida sul piano qualitativo e culturale (o lo è stata per caso, e in seconda istanza). Ci hanno stupìto il desiderio e i tentativi di qualcuno per far sì che l'Oscar non fosse più l'Oscar, Hollywood e l'Anica non si comportassero da Hollywood e da Anica: sorprendendosi del contrario. E tutto questo ci fa meditare sulla involuzione in cui un meccanismo aridamente legato a interessi di cassetta coinvolge anche forze che nascono per essere indipendenti, e in molti casi lo sono, e anche associazioni di autori che si battono — magari nelle occasioni sbagliate, magari a parole — contro le « mercificazioni », i premi, i compromessi, eccetera eccetera.*

Il produttore e il critico

Il produttore cinematografico Carlo Ponti non può vantare molti titoli di nobiltà qualitativa tra le varie decine di film da lui realizzati. Eppure è un grande produttore internazionale e il suo Dottor Zivago *ha incassato miliardi. Egli è anche, naturalmente, il produttore che non ha « riconosciuto »* Al fuoco, pompieri *di Forman, che vietò a Ferreri* L'uomo dei cinque palloni *e che impedì a Godard di uscire con l'edizione genuina* de Il disprezzo. *Molti anni fa — probabilmente Ponti non lo sa — un produttore costrinse Von Stroheim a lasciare Hollywood, mutilandogli le opere, un altro fece altrettanto con Eisenstein. Non paragoniamo Godard a Eisenstein e a Von Stroheim né tanto meno Ponti ai suoi lontani predecessori: mancano ancora, in entrambi i casi,*

molti titoli, anche se Godard è certamente uomo di cultura. Lasciamo soltanto in evidenza un costume, che non cambia, pur mutando i tempi e le generazioni, nella presunzione che il denaro significhi, quasi automaticamente, anche intelligenza, che il potere voglia dire anche arbitrio e onniveggenza. Il produttore Ponti, così, ha avuto di recente una sua bella e non originale cavata nei confronti della critica, specie — chissà perché — nei confronti dei critici dei quotidiani, giudicati « uomini che non vogliono ammettere di essere dei mediocri (...). Il critico è una specie di animale asociale in cerca di sistemazione. Un frustrato che tenta disperatamente di diventare autore attraverso l'opera degli altri. E si vendica della sua infelicità come può, scrivendo male di cose che non capisce ». Poi il produttore ha la citazione storica: « Ne ricordo uno, poveretto, che cominciò la critica di Roma, città aperta *con queste parole: 'Questo disgraziato filmetto...' ». Il cronista, nel riferire le considerazioni del produttore (su* Il Secolo XIX *del 3 gennaio 1969), aggiunge che egli « si rallegra, nel dire queste cose, al pensiero di come saranno accolte dagli uomini cui son dirette ». Noi — anche se non siamo critici di quotidiani — nutriamo una gioia sincera e ci rallegriamo per la acuta perspicacia del signor Ponti. Non faremmo lavoro di critica se non sapessimo che ce n'è bisogno e che sono tanti i critici tali solo di nome così come sono tanti coloro che si dicono produttori, ingenui, missionari, investiti di sacri furori umani e che invece puntano solamente ai propri interessi, raccogliendo financo attorno a sè una piccola corte di pseudointellettuali pronti all'inchino e all'elogio. Non generalizziamo, tuttavia: non affermiamo che tutti i produttori sono incapaci di realizzare film d'arte e di qualità soltanto perché Ponti non è capace di realizzarne (quasi unica eccezione* Blow-up)*: non affermiamo che tutti i produttori non sono autori soltanto perché il Ponti lo pretende e non lo è, e che tutti i produttori non capiscono nulla d'arte e di cultura soltanto perché il Ponti crede che* Il dottor Zivago *sia un film d'arte (lo pensava Selznick, con* Via col vento*: ci rallegriamo al pensiero di come il Ponti accoglierà il paragone). Desideriamo ribadire che non crediamo all'utilità del fare d'ogni erba un fascio, né sul critico né sul produttore, ma a una necessità costante di cultura e di studio onesto e non conformista, in ogni campo, senza tener conto, se occorre, di egoismi immediati, di guadagno e di successo a tutti i costi e di cambi di nazionalità a comando. Ecco i punti che fortunatamente ci dividono dal produttore Ponti.*

L'altro punto che certamente ci divide — il conto in banca — è meno importante, anche se il Ponti non lo crede, ride ed è felice che sia così.

Dove andiamo a finire?

Non siamo riusciti ad avere, per nostra carenza, il passo del discorso, ma sappiamo che il Procuratore Generale di Roma che ha lamentato la corruzione dilagante nel cinema, ha dichiarato che anche la televisione ha trasmesso film osceni o pressappoco. La sua affermazione è stata non ripensata — ardita pretesa — ma assorbita, da un deputato di larghe vedute, l'on. Agostino Groggi, che ha ovviamente rivolto un'interrogazione a

un ministro chiedendo dove andiamo a finire e quali provvedimenti eccetera eccetera. Che molti film in circolazione siano, oltre che brutti, parapornografici, lo sappiamo per primi e, poiché siamo contrari alla censura, ci chiediamo — ce lo siamo chiesti anche per iscritto — perché mai la magistratura non se ne accorga e processi invece, fra molti brutti e osceni, proprio un film bello e non osceno, Teorema. *Sta al magistrato, dunque, se vuole, provvedere, e mettere sull'avviso produttori ed esercenti di mali affari. Ma che, fra le tante accuse che si muovono alla televisione, si avanzasse anche quella di trasmettere film — non diciamo osceni, il che è fuori dalla realtà — ma anche solo men che adatti ai buoni adulti delle nostre esemplari famiglie, questo, francamente, non ce lo saremmo proprio mai aspettato. Siamo abbastanza assidui spettatori dei programmi cinematografici-tv. Semmai capiremmo l'obiezione contraria, film a volte anonimi, brutti, generici, scialbi. Evidentemente le parole non hanno più il loro significato, o si tratta di un errore dei giornali, nel riportare il testo dell'interrogazione. È vero che, se non siamo male informati, mancano gli esempi, sia nel discorso del magistrato (dove però non era obbligatorio ci fossero) sia in quello del parlamentare (e lì, veramente, sarebbe stato semplice e doveroso documentarsi): i film di Bergman? forse* Metropolis *o* Caligari, Umberto D. *o* Salvatore Giuliano, *forse* La ragazza di campagna *e i racconti western o i filmetti sentimentali, le commedie e i romanzetti rosa? Forse, è la risposta migliore, l'allusione televisiva ha veramente l'aria di un lapsus: l'onorevole si ripresenti a ottobre.*

Il regista e l'accademia

L'Ansa ha diramato il 14 gennaio la seguente notizia: « Francesco Maselli, il cui nome compariva nell'elenco degli iscritti all' 'Accademia italiana del film', ha annunciato di non aderire più all'iniziativa. "In riferimento all'inclusione del mio nome fra gli aderenti a un'accademia del cinema di recente costituzione — ha detto il regista — devo precisare che, se effettivamente mi trovai a darvi il mio consenso di massima nello scorso settembre, mi riservavo tuttavia di rimeditarlo al momento in cui l'iniziativa avesse preso corpo e si fosse definita nei suoi contorni. Ciò avvenuto, e per molti motivi, ritengo di rimanerne fuori" ». I giornali del 9 gennaio portavano infatti il suo nome, in un elenco di nuovi aderenti all'accademia: evidentemente egli aveva meditato dal settembre al gennaio. Poi, in cinque giorni, con una dichiarazione nemica della chiarezza grammaticale non meno che della chiarezza delle idee, ha 'rimeditato', magari con qualche aiuto. Niente di male, per carità: fummo davvero facili profeti, sul numero scorso, a vedere nel Maselli un regista accademico. *« E ciò avvenuto, la smentita, ora, ci trova a darvi la nostra conferma ».*

NOTE

CHE GUAIO AVER SOGNATO LA RIVOLUZIONE

di Fernaldo Di Giammatteo

L'Italia di Canzonissima *ha trascorso buone feste. Il cinema indigeno è stato generoso, loquace, corroborante. Abbiamo visto Enrico Simonetti dirigere con televisiva disinvoltura il gioco delle due carte e dei sette minuti in camera da letto, dove le carte servono per formare coppie a caso, in un party chic, e la camera da letto per accoglierle. Semicoinvolti nel gioco Valerio ingegnere italiano, geloso ovviamente, e Julie americana triste. Coinvolti del tutto, Vittorio De Sica e Cesare Zavattini (con piccolo corteo di spiriti forti, quali Brunello Rondi, Ennio De Concini e Tonino Guerra). Sono state ottime feste. Sono state le feste del sentimento, del folclore e del disprezzo. Il cinema indigeno può essere soddisfatto. Grazie, bisogna pur dirlo, all'efficienza di personaggi riservati ma assai brillanti che si chiamano, tanto per citarne qualcuno (pochi per tutti, a titolo d'onore), Alberto Grimaldi, Carlo Ponti, Marina Cicogna, Gianni Hecht.*

Dire cinema indigeno è rigorosamente esatto, ma ormai di cattivo gusto. L'Italia cinematografica, finanziata dal capitale americano, è certo colonia, e perciò ha diritto all'accezione paternalistico-volgare del termine indigeno, ma perchè insistere? Riesce persino un poco indecente ripetere il luogo comune del cinema italiano fatto per conto terzi: corrisponde troppo alla verità. Non indecente, invece, anche perchè se n'è parlato appena, è tentare una analisi di quell'accezione, e del suo senso proprio. Gli indigeni, da noi, hanno nomi belli, meno belli e belli per niente. Ci limiteremo, per mancanza di spazio, alle prime due categorie.

Per De Sica diciamo Amanti, *per Germi* Serafino, *per Monicelli* La ragazza con la pistola, *per Zampa* Il medico della mutua. *Per Scola* Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? *Per Leone* C'era una volta il West, *per Tognazzi* Sissignore. *Bel panorama. Sarebbe stato diverso se il capitale americano non fosse stato presente in un modo o nell'altro? Diverso sì, ma migliore probabilmente no. Le teste che vi hanno lavorato sono nazionali e ben note; sono loro alla fine, assai più dei capitalisti, che giocano la partita del cinema italiano. Il segno lo lasciano loro, ed è riconoscibile. Con nome e indirizzo.*

Sono bravi. Rimane da stabilire se siano persuasi che la bravura può riscattare la piattezza folcloristico-cosmopolita di temi. Se, per esempio, De Sica e Zavattini credono che la storia d'amore italo-americana (zeppa di

stereotipi « mandolinistici » e di colpi bassi degni della Signora dalle camelie) *possa nelle loro mani diventare una ricognizione significativa delle grandezze e miserie dell'animo umano. Perchè Carlo Ponti ha voluto quella storia, acquistando la commedia di Brunello Rondi, ha voluto Faye Dunaway, buona per il mercato statunitense, ha puntato ancora una volta sul prestigio di Marcello Mastroianni, ha preteso luoghi turistici per sedurre le vecchiette dello Oklahoma (Cortina) e un pizzico di Lelouch per zuccherare la torta, avrà anche insistito per certe sottolineature patetiche nel testo o per le diapositive erotiche che Simonetti mostra ai convitati prima del gioco delle due carte, ma più di questo non ha potuto fare. Il film l'hanno costruito De Sica, Zavattini e i loro collaboratori con nome e indirizzo italiani. In buona fede? Certamente. Non si può mettere in dubbio la probità professionale di un regista come De Sica, non si può non credere alla persistente, accanita vitalità intellettuale di Zavattini. Con* Amanti *(come già con* Stazione Termini) *hanno tentato di fare opera seria, e seriamente vi si sono impegnati. Nel film, volessimo una prova dell'impegno, si ritrovano molti dei loro tic più stagionati, dal tipico umorismo patetico-funambolico di Zavattini (l'episodio dell'accalappiacani all'inizio, la situazione sgradevole del party, la caratterizzazione del maschio italiano invecchiato, insensibile, perfino un po' scemo nella sua corazza d'ingegnere « integrato ») alle punte drammatiche smorzate con il gusto per il « sottotono » che è caratteristico del regista (l'intera impostazione del personaggio di Julie è su questa linea, particolarmente dopo che la verità della malattia è stata scoperta). Tutto ciò basta per comporre un film sentimentale. Non basta per fare di una pappa sentimentale un film serio. Perchè? Sono irrimediabilmente invecchiati i nostri due ex-leoni?*

Non è questo. È peggio. L'alluvione di lacrime annulla la possibilità di dare un senso all'amore fra due personaggi in una situazione eccezionale. Inoltre, induce il regista ad abbandonarsi disarmato (lui che armi di questo tipo ne ha sempre avuto poche) all'intenerimento programmatico. Convintosi che sia giusto così, De Sica non risparmia nulla per ottenere lo scopo, moltiplicando e sovrapponendo gli strazi in una sorta di gara con se stesso. Finisce che questa elaborata macchinazione sconfina in una mostruosa e maniaca freddezza, in un « pianto » così voluto da risultare insopportabile. Nemmeno lui, a questo punto, crede più alla esistenza reale di Julie e di Valerio, alla loro sofferenza di esseri umani. Si amano, si azzuffano, si dannano nella stratosfera. Nulla di quel che li circonda (lo chalet, Cortina, le montagne, l'aeroporto e, prima, la villa di Lignano) vive in qualche modo come ambiente davvero abitabile o almeno fisicamente riconoscibile. Tutto appare più estraneo di quanto non appariranno agli astronauti i crateri della luna il giorno in cui vi metteranno piede. Amanti *è del pessimo Puccini senza i rimorsi della società borghese alle spalle (un Puccini senza retroterra e giustificazione sociale). In controluce mostra tante cose, e tutte preoccupanti. Mostra, fra altro, una desolata sfiducia nell'uomo.*

Se De Sica e Zavattini, almeno, non sono furbi (la mancanza d'astuzia è ancora un merito), i loro compagni in consumismo cinematografico sono — lo ammettano o no — lenze di salda tempra. Se non lo ammettono è perchè — anche — non se ne accorgono, così bene il sistema li pilota e li

NOTE *illude. Quali democratici migliori, nell'Italia di* Canzonissima, *di uno Zampa, di un Monicelli, di un (perchè no?) Tognazzi? Ed eccoli, questi uomini civili e magari progressisti, ridurre uno dei problemi più gravi della convivenza nazionale ad una barzelletta* (Il medico della mutua), *attaccarsi a un venerando tabù per fare del folclore* (La ragazza con la pistola), *fingere un temperamento di moralista non per sparare sull'autoritarismo implicito nel sistema ma per piagnucolare sulle disgrazie affatto private di un vile* (Sissignore). *Tutti e tre questi film rivelano difetti di struttura piuttosto gravi.* Il medico della mutua *parte bene, con un Alberto Sordi preciso e lucido (un personaggio, non una macchietta: l'attore è così intelligente da saper maturare sulla lunga distanza). Poi stiracchia il filo conduttore, lo inzeppa di particolari superflui e, alla fine, precipita nel bozzettismo frenetico (si pensi alla sequenza delle visite a tamburo battente). Mezz'ora di meno sarebbe stata salutare, il film avrebbe guadagnato in coesione. Divagante dopo un buon inizio (anche qui la partenza, in Sicilia, è azzeccata),* La ragazza con la pistola *vuol mettere nel sacco troppe cose, dalla tecnica del ricordo ossessivo (ogni volta che Assunta sta per ammazzare Maccaluso Vincenzo che l'ha disonorata, esplode l'incubo dei parenti e dei paesani radunati nella piazza del paese) alle pennellate di costume per essere all'altezza dei tempi (Londra, i suoi ristoranti, le sue strade, le sue fotomodelle), dalla farsa sguaiata tipo Steno-Monicelli prima maniera alle abili incursioni nelle tematiche di moda (il personaggio del giovane invertito che ha tentato il suicidio per amore), al tono noncurante con cui si cerca di riscattare le scivolate conformistiche (la caratterizzazione del Maccaluso valga per tutto). Monica Vitti, spiritosa, guida la scorribanda nelle regioni del folclore, così come una soubrette lega, quando è brava, le sconnesse membra d'una rivista delle solite.*

Sissignore, *infine, naufraga addirittura nei suoi scompensi, forse perchè è il film, dei tre, più ambizioso. Tognazzi, per la terza volta regista, propone un giochetto assurdo, senza possedere quel genio particolare, di leggerezza ammiccante e di solidissima razionalità, che la storia richiederebbe. Nulla da obiettare al fatto che un autista «yes-man» accetti la galera per un incidente provocato dal padrone, nemmeno al fatto che del padrone sposi la amante e gliela lasci godere in esclusiva, e neppure al fatto che s'inorgoglisca del figlio che sta per nascere. Il tema era molto bello. Si trattava di ricostruire un processo allucinante (e perciò comicissimo) di identificazioni. Tognazzi ha tentato l'impresa con uno stile Franchi-Ingrassia che imbarbarisce tutto, anche la sua stessa (non spregevole) interpretazione. Bene che vada, qualcuno si commuoverà per la sorte del poveraccio gabbato e contento. Il rovescio di quanto (supponiamo) si voleva dimostrare.*

I furbi non sono meglio degli ingenui. Scherzano invece di piangere, ma che differenza fa? La sfiducia nell'uomo è la stessa. Anzi, qui l'uomo interessa ancor meno. I personaggi sono come farfallette, più o meno graziose, che svolazzano a caso sui luoghi convenuti. Parlano fra loro e non s'intendono, perchè non hanno nulla da dirsi. Parole e gesti sono brandelli, talora anche divertenti, di luoghi comuni, il medico affarista, la siciliana onorata, il bamboccione bastonato (un Pulcinella senza la carogneria popo-

lana). Zampa condanna, Monicelli sorride, Tognazzi non sa bene quel che si faccia, e questo dipende certo dalle rispettive inclinazioni, ma il risultato è pressapoco uguale. Ride chi vuole, seguendo le intricate storielle e osservando i fragili personaggi. È anche probabile che ne esca, dopo aver riso, con la testa un po' frastornata.

Scherzando senza ragione (brutto vizio, sembra), si può arrivare lontano. Ettore Scala, uno scherzoso di mano pesante, arriva a Rousseau (il buon selvaggio) e alla critica del neocapitalismo (Adorno, Marcuse) passando contemporaneamente, con spavalda disinvoltura, per l'anticolonialismo (i portoghesi in Angola) e le vignette della Domenica del Corriere, *osservate con l'ottica di Lévy-Strauss. Nessuno avrebbe potuto immaginare che il nostro prolifico regista* (Se permettete, parliamo di donne, La congiuntura) *fosse così attento ai casi della cultura. Lo stupore, tuttavia, muore subito. Perchè la cultura si rivela dopo qualche minuto di proiezione per quello che è: un intruglio di temi alla moda, umiliati alla funzione di rozzi espedienti per effetti comici e interpretati in chiave fortemente riduttiva, come stravaganze capaci di suscitare l'ilarità di platee piccolo-borghesi bene inserite nella civiltà del benessere. I selvaggi sono intemerati guerrieri che si lasciano abbindolare dal mascalzone bianco, come bambini felici di essere tenuti per mano da uno che può tutto; il transfuga è, appunto, un truffatore che si destreggia, ingannando e scappando, fra negri gonzi mercenari feroci e parenti isterici. Il cognato che lo va a cercare, in compagnia del ragioniere della ditta (una casa editrice), è l'integrato in rivolta per ragioni familiari (ha intorno donne seccatrici) e per sogno di evasione (i mari del Sud o il safari, secondo la tradizione letteraria ridotta al livello del tascabile).*

È vero che Scola, per il resto così sgangherato e corrivo, mostra la grinta un paio di volte, facendo dell'antirazzismo (quando i negri sono costretti dal colono portoghese a reggere sulle spalle un ponte di tronchi per consentire il passaggio d'una jeep) e dipingendo con simpatia la figura dello onesto lavoratore, grasso e goffo ma pieno di dignità (il ragioniere interpretato da Bernard Blier). È vero, anche Scola ama il progresso, purchè resti un angolo di mondo dove l'uomo bianco possa rifugiarsi per curare le proprie nevrosi da citofono e da organizzazione aziendale. Fa tanta pena, quest'uomo bianco fornito di soldi, potere e buona volontà. Sordi (il cognato editore) e Manfredi (il transfuga fra i negri) sono due povere vittime. Innocenti, come e più dei negri guerrieri. Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? *è una favoletta raccontata con l'ironia grossolana di chi vorrebbe avere una pelle diversa da quella che ha e non si avvede che nella sua ci sta benissimo. In realtà, infatti, non gli importa niente di niente, tranne che della propria borghese tranquillità.*

C'è chi il « selvaggio » lo va a cercare dove storicamente si trova (si trovava, ma lui pensa al presente per difetto d'informazione), ed è il caso di Scola. C'è, invece, chi lo va a cercare nel mito, ed è il caso di Sergio Leone con i suoi western. C'è, infine, chi lo cerca nel sottosviluppo di casa propria, ed è il caso di Pietro Germi, che, partito dai « barbari » di Divorzio all'italiana, *è arrivato coerentemente al pastore* Serafino. *Anche Leone è coerente. Il mito western, intessuto di violenza primitiva, non poteva non condurlo alla*

NOTE *seriosa meditazione sul destino umano di* C'era una volta il West. *Siamo nell'ovest americano dopo il 1870, all'epoca della costruzione delle ferrovie transcontinentali, ma il clima è quello, più familiare ad un intellettuale nutrito di studi classici, della tragedia greca. La superiorità del* westerner *italiano sul Ford americano-patriarcale consiste nel fatto che Leone concepisce la vendetta come una ineluttabile predestinazione e trasforma il suo taciturno Armonica in un Oreste delle praterie. Ford, con grande sforzo, arrivava talvolta a O' Neill. Leone arriva alla fonte.*

Fare tragico significa, secondo la tradizione paludata che ancora vige, fare solenne e monumentale. C'era una volta il West *è solenne e monumentale, ritmi distesi ma carichi di attese (arcane), spazi vastissimi, controluci sapienti e accarezzanti (i tramonti forniscono l'illuminazione a quasi tutto il film), attacchi precisi sui movimenti, senz'alcuna concitazione (tranne che nelle sequenze canoniche degli ammazzamenti, dove il ritmo si contrae di colpo), primi e primissimi piani di personaggi, importanti e secondari con imparzialità assoluta, tenuti per tempi lunghissimi da sembrare, sullo schermo gigantesco, scandagli anatomici. La filosofia del «selvaggio» acquista contorni aberranti. Armonica, Frank, Cheyenne, Jill, Morton, vanno soli intorno al proprio destino, spiati dall'occhio attentissimo di un regista che li ama come idoli di un mondo perduto. Sono gli ultimi,* titanici, *individualisti, che vincono o perdono senza gioia né disperazione umane, perché il fato così vuole. Le loro gesta, l'odio, la vendetta sono guidate dal dio. Non sono misurabili né giudicabili. Lo spettatore, se riesce a superare il tedio della solennità rituale, è invitato ad ammirare muto, e a valutare passo passo il baratro che lo divide da loro, lui piccolo uomo trascurabile e, in fondo, spregevole, meschino. Leone, oltre ai tragici greci, conosce il Nietzsche banalizzato negli schemi del superuomo. E ama soltanto il superuomo (il quale abbandona il campo non appena ha terminato il suo compito fatale, quando gli uomini piccoli e traffichini, impegnati nella costruzione d'una ferrovia, prendono il sopravvento).*

Germi non sa, probabilmente, nulla di superuomini. L'umanità che gli interessa è «selvaggia» in altro modo, al modo che piace al razzismo. Di (finta) demistificazione in demistificazione, ha percorso una bella parabola che, cominciata con le convulsioni tragicomiche d'un siculo adultero, finisce (provvisoriamente) con la strafottenza d'un donnaiolo impegnato a scardinare i tabù, l'ipocrisia, la grettezza d'una improbabile società pastorale in Ciociaria. Il catalogo dei «selvaggi» si arricchisce d'un altro gruppo di macchiette, padri avari, madri smaniose, straccioni miserabili (ma, guarda caso, felici), mariti cornuti, donne sgualdrine (più o meno tutte), avvocati pasticcioni, e una masnada di arraffoni che dovrebbero distruggere il cliscé della tradizionale arcadia dei pastori. Serafino ci passa in mezzo, allegro, e dà gioia, coraggio e calore a tutti quelli che avvicina. Ma per poco, perché lo schifo è più forte della sua purezza, e il mondo resta quello che è, una palude di «selvaggi» irrecuperabili. Celentano, simpatico anche se parla con accento ceccanese, può illudere gli ingenui, facendo credere che la redenzione sia possibile, ma ci si redime soltanto se si esce dalla convivenza sociale, se si fugge dal mondo (o, almeno, dalle sue regole). Per il resto, non c'è proprio nulla da fare. E non

per colpa di un qualche scompenso nella organizzazione sociale, bensì per l'egoismo e la bassezza della natura umana.

Serafino *ha una prima parte movimentata e divertente, e una seconda solo movimentatá. Germi, uomo di spettacolo come pochi nel cinema indigeno, controlla la sua fangosa materia con quel furore aggressivo che gli è caratteristico dal tempo di* Divorzio all'italiana *e, più ancora, di* Sedotta e abbandonata. *Il quadro d'ambiente ha tinte quasi fosche, smorfie, strilli, concitazione, parolacce che si sprecano. I selvaggi non hanno scampo, ogni loro idiozia ne risulta acidamente vivisezionata. Oltre Serafino, anima semplice e (si capisce) scaltra, si salva soltanto la prostituta del paese, buona come il pane secondo le consuetudini della letteratura di appendice. Buono o cattivo che sia, l'uomo resta (e resterà) un « selvaggio ».*

In un'Italia così allegra come Canzonissima *mostra, questo pessimismo fà uno strano effetto, a prima vista. Un film d'intrattenimento ripropone la solfa della disperazione sotto la vernice della farsa. Il cinema italiano abbonda in lazzi, e sono lazzi sempre cattivi (irridenti al limite dell'insulto) o inclini all'agrodolce e al patetico. Lasciano intravvedere due stati d'animo curiosi: l'insofferenza e l'autocommiserazione.* Serafino *guida la pattuglia degli irridenti, cui si accodano ormai decine di film. L'insofferenza di Germi ha toccato il parossismo, nessuno saprebbe andare oltre (salvo smentite) su questa strada. Gli autocommiseranti sembrano altrettanto numerosi, anche se meglio camuffati. Scola, Tognazzi, ma anche Monicelli si barcamenano con una certa agilità. Zampa, poi, tenta di scalciare a destra e a sinistra per non mostrare le sue delusioni di uomo civile, che inevitabilmente lo tirerebbero verso il patetico. I Risi, i Festa Campanile, i Salce e gli altri della stessa risma se ne infischiano, d'insofferenza e di autocommiserazione, ma non sempre riescono a non caderci dentro. C'è qualcosa che non funziona, anche in loro che, votati ai piaceri non proibiti della consumazione accelerata, vanno dove li porta la corrente, senza protestare.*

Anche i drammatici, come i comici, hanno tutt'altro che la mente sgombra. De Sica non crede più a nulla, se non all'eterno pianto delle anime condannate al dolore. Sull'altro versante del dramma, Leone guarda dall'alto gli uomini comuni, le mezze maniche del benessere, che si scaricano i nervi assistendo ai suoi film. Li tratta come ragazzini cui impartire una lezione di stile e di cultura. Sarà anche lui, a differenza di De Sica, uno che protesta, anzi certo lo è, ma protesta contro le astrazioni o il genere umano. Il nulla o il tutto, cioè una protesta che non serve. Proterva, cupa, ma inutile. Guardate bene, e troverete molti punti di contatto con il livore, disperato sotto forma di sarcasmo, che Germi mette nei suoi film. E anche con l'irrisione cui si abbandonano, saltuariamente, gli altri comici del cinema indigeno. Perduta l'abitudine (o il coraggio) di protestare contro obiettivi reali, allargano la visuale, se la prendono con le nuvole e con la natura umana, sempre uguale, sempre carogna, sempre spregevole. Un esame più ampio di quello che s'è fatto qui dimostrerebbe che il fenomeno è dilagato rapidamente, ora tocca tutte le zone della confezione industriale dei prodotti cinematografici.

E' un cinema di delusi e di nevrotici. In ultima analisi, di impotenti. Tutta gente rispettabile, civile, progressista come si diceva. Vengono, o discen-

NOTE *dono, dal neorealismo, cui aderirono o credettero in buona fede, con entusiasmo. E' evidente che pensarono il neorealismo come un'anticamera (culturale) della rivoluzione. De Sica, Zampa, Monicelli, Germi diedero la loro mano, chi più chi meno, alla lotta per rimettere in piedi l'Italia trasformandola. Anche Leone o Tognazzi o Scola, che non risulta abbiano partecipato a simili imprese, non rifiutano certi padri e certi stimoli democratici. Se uno li interrogasse, li troverebbe consenzienti. Ma quando si vanno a interrogare i loro film, scopri l'altra faccia della lotta. Scopri la rinuncia e la sfiducia. Essere cinici o disperati non sarebbe nulla, di questi tempi, se non si fosse stati, ieri, generosi e ottimisti. Se non si fosse sognata la rivoluzione, ieri, non si sarebbe, oggi, cinici a questo modo.*

Non occorre molta perspicacia per intuire che l'irrisione e il disprezzo rappresentano il compenso psichico per le speranze deluse e per la successiva resa alla realtà della macchina sociale in cui si è costretti a vivere. Questa specie di odio cosmico è l'immagine capovolta (e non confessabile) dell'odio per se stessi. Essendo parte del sistema, non si infierisce più (come ai tempi in cui si era fuori dal sistema, e si lottava per cambiarlo) contro obiettivi precisi, ma contro il mondo e le sue immutabili nefandezze. Il compenso si concreta in un alibi, dolorosissimo: la rivoluzione non c'è stata non perché non l'abbiamo saputa fare ma perché l'uomo (l'uomo italiano, quanto meno) non è, e non sarà mai, in grado di farla. Addosso, dunque, all'uomo, questo verme che cerca pace ed elettrodomestici. Oppure, pietà per il verme che, debole com'è, ha ragione di cercar pace. Il sistema lascia fare, e incoraggia. Naturalmente.

Un guaio aver sognato la rivoluzione. Un vero guaio.

A RAPALLO TELEFILM A CONFRONTO

di Morando Morandini

Cominciamo dal fondo, dal dolce. In chiusura del I Teleconfronto Internazionale, che si è svolto dal 2 al 5 gennaio 1969 a Rapallo nell'ambito — o parallelamente, se si preferisce — del 15° Festival Internazionale del film d'amatore, fu proiettato fuori concorso You're in Love, Charlie Brown, *telefilm d'animazione a colori realizzato nel 1967 dall'americano Bill Malendez. È un mediometraggio di mezz'ora che fa parte di una serie, finanziata dalla Coca Cola; v'ha collaborato, come consulente e sceneggiatore, lo stesso Charles M. Schulz; notizie recenti dagli Stati Uniti annunciano che Melendez, sempre in collaborazione con Schulz, è al lavoro da parecchi mesi con lo « staff » di disegnatori e animatori dell'U.P.A. per un lungometraggio intitolato* A Boy Named Charlie Brown.

Anche se la parziale comprensione dei dialoghi ci impedisce di dare un giudizio più meditato e motivato, possiamo dire che non soltanto You're *in* Love, Charlie Brown *non « tradisce » il microcosmo poetico di Schulz, ma riesce a conservarne in gran parte il fascino. Nel trasferimento dallo spazio grafico delle « strisce » a quello dinamico dei mezzi audiovisivi, l'universo dei « Peanuts » s'è arricchito di tre dimensioni: il colore, il suono e il movimento.*

Non esistevano a priori insuperabili difficoltà per i primi due apporti: tenuto su tinte pastellate, di impianto naturalistico ma leggermente stilizzato alla maniera di un « naïf » da società dei consumi, il colore ha una sua funzionale gradevolezza neutra così come la scelta delle voci per ogni personaggio è parsa azzeccata. Bisogna notare, a questo proposito, come Melandez abbia risolto con un'intelligente trovata sonora quell'assenza degli adulti che, come gli « aficionados » di Schulz sanno, è un'importante caratteristica del mondo di Charlie Brown e C.: nel film « agiscono » due insegnanti che, però, non si vedono; le loro voci sono state sostituite con un « blà-bla-bla » umoristicamente onomatopeico.

Anche il problema più difficile del movimento è stato risolto con garbo e acume, specialmente per quel che riguarda la mimica facciale dei vari personaggi che spesso ha permesso di condensare nella stessa inquadratura un passaggio psicologico che nelle « strisce » avrebbe dovuto essere frazionato in più quadretti oppure omesso. Coerentemente alla natura delle tavole di Schulz, You're in Love, Charlie Brown *ha una struttura narrativa aperta: più che un racconto concluso, è un susseguirsi di situazioni tipiche: Snoopy che appa-*

recchia la tavola in casa di Charlie Brown o che si rifugia nel suo letto nei momenti di insicurezza; Charlie Brown che tenta inutilmente di prendere l'autobus per la scuola o che in classe inciampa in un'operazione alla lavagna; Lucy che tiene un banco di consulti psicanalitiche o che fa la sdolcinata con Schroeder il pianista, reagendo stizzosamente alla sua indifferenza. Insomma, almeno per i fedeli di Schulz, You're in Love, Charlie Brown è una garbata riuscita che lascia legittime speranze per il lungometraggio in preparazione.

Un rapporto su questo I Teleconfronto non è agevole dal momento che la commissione-giuria ha chiuso i lavori con un lungo ma non prolisso verbale che vale per un'operazione critica con la quale, per giunta, ci troviamo sostanzialmente in consonanza, compresa la decisione di non assegnare i premi. Si rischia, insomma, di fare una parafrasi, ci perdoni il lettore se non riusciremo ad evitarla.

Si può dire, intanto, che il cartellone del Teleconfronto è apparso piuttosto povero ed eterogeneo. Le ragioni sono almeno due. Intanto la definizione stessa di telefilm è generica, un'etichetta che copre i prodotti più disparati. Anche attribuendole uno specifico carattere narrativo, si sono visti a Rapallo, come la commissione ha constatato, telefilm di due categorie o tendenze: quelli in serie, di intenti esplicitamente spettacolari, e quelli d'autore che si propongono un'analisi critica della società.

Inoltre la rassegna ha risentito della fretta, della mancanza di un'adeguata fase di elaborazione e ricerca: la preoccupazione di « fare qualcosa » ha prevalso su quella del « come farlo ». Soltanto così si spiega, per esempio, perché sia stato messo in programma Les Bluebell Girls di produzione svizzera, documentario a colori sulla famosa ditta teatrale fondata dall'irlandese Margaret Kelly, vivaio attivissimo, anzi laboratorio di ballerine in serie che si esibiscono sui teatri dell'intero emisfero occidentale, da Las Vegas a Milano, da Beirut a Parigi. L'ha realizzato, con l'efficienza anonima di un artefice di Caroselli, un regista che si firma F.M. (Frank Martin) Lang, con sorridente indignazione degli ammiratori del grande Fritz.

Dalla Francia e dall'Inghilterra sono giunti, invece, telefilm di serie. Scritto da Georges Neveux e diretto da Marcel Bluwal, l'episodio L'éternel évadé della serie Vidocq, celebre criminale in bilico tra la storia e la leggenda, tra la cronaca e la fantasia, s'allinea col gusto conservatore francese del « feuilleton » ottocentesco, al contrario di The Arrival di Don Chaffey, della serie The Prisoner che in Gran Bretagna sta avendo un successo di pubblico paragonabile ai più fortunati teleromanzi italiani di Anton Giulio Majano. È un tipico prodotto di consumo sulla scia del bondismo con un protagonista — l'attore Jack McGoohan che è anche produttore della serie — che di Sean Connery ha il felino atletismo e una grinta ancora più ottusa. Anche in questa serie si ritrovano i classici luoghi comuni dei romanzi di Ian Fleming tra cui l'inevitabile Genio del Male che s'accinge alla conquista del mondo. V'è accentuato, però, l'aspetto fantastico in una curiosa mistura di Inghilterra vittoriana e di incubo avveniristico, sostenuta da un ritmo di montaggio quasi parossistico nella sua esasperata ricerca degli effetti. La trovata del minaccioso globo elastico bianco — quasi una gigantesca bolla di « che-

wing-gum » — che, azionato da una forza misteriosa, sbarra la strada all'eroe nei suoi tentativi di fuga non è, nella sua futilità mistificatoria, priva di suggestione.

Di A nagy feny (La grande luce) di Tàmas Rényi, telefilm ungherese di novanta minuti, non c'è molto da dire anche perché l'inaccessibilità dei dialoghi (ai sottotitoli o alla traduzione simultanea dovranno provvedere gli organizzatori nella prossima edizione) ha reso difficile un'analisi sociologica, l'unica, a nostro avviso, che darebbe un certo interesse al film che se allo spettatore italiano non più giovane può ricordare il brio ma anche la melensaggine delle pellicole prebelliche di Camerini, è accostabile, per una certa vivacità di ritmo e per la sorridente critica alla mentalità piccoloborghese delle vecchie generazioni, ad alcune commedie sovietiche del « disgelo »: A zonzo per Mosca, per esempio, con il suo spolvero di lirismo, la programmatica « salute », l'addomesticata dialettica dei sentimenti. Di fronte a film come La grande luce ci si accorge, in fondo, che sono stati realizzati in un paese socialista soprattutto perché vi agiscono operai giocherelloni che lavorano senza preoccuparsi molto dei ritmi di produzione.

Rimangono da esaminare i telefilm italiani. Poiché non mette conto di dedicare altro spazio a Per piacere mi suoni la fine del mondo? di Carlo Tuzii, presentato fuori concorso, di cui s'è già parlato su queste colonne — cfr. Alberto Pesce « In tono minore la mostra del film per ragazzi », n. 11-12, novembre-dicembre 1968, p. 22 — (è una favola acefala, gentile e manierata, di vaga ispirazione zavattiniana con scampoli alla Fellini), passiamo a Dalla parte del manico di Giorgio Turi, presentato dal Servizio Sperimentale della Rai-Tv.

È un saggio sulla violenza in forma di inchiesta di montaggio. Comincia, sulla falsariga di un discorso dello psicanalista Franco Fornari, a esaminare le radici che la violenza ha nel subconscio; passa poi all'esame dei suoi aspetti ludici (le armi come giocattolo, la violenza come spettacolo e come merce) per arrivare alla violenza legalizzata di cui la forma più alta è quella della guerra.

È saggio di ambizioso impegno che soffre, all'origine, di avere affrontato un tema vastissimo. Invece di scegliersi un preciso itinerario nello sterminato territorio, Turi ha avuto il torto di mettere troppa carne al fuoco: il suo discorso appare spesso pletorico (specialmente nelle citazioni cinematografiche), poco rigoroso e talvolta divagatorio. Ma, oltre a contare più di un momento di indubbia efficacia espressiva in alcuni frammenti originali (le sequenze dei bambini), la sua utilità informativa e propedeutica è incontestabile specialmente se si tiene conto che per la prima volta, almeno alla televisione italiana, si affronta il tema con un atteggiamento globale, e con proposte e angolazioni prospettiche poco consuete al pubblico popolare.

Di Tropici ha già riferito su « Bianco e nero » (n. 9-10, settembre-ottobre 1968) Ernesto G. Laura da Pesaro; a Rapallo il film fu presentato nella sua edizione originale in 16 mm. e in dialoghi brasiliani in presa diretta. Appare come il frutto di un'operazione generosa e impossibile: Gianni Amico, qui al suo primo cimento con il lungometraggio, s'è messo nella pelle di un brasiliano e ha cercato di farsi « un occhio » — e un obiettivo — per filmare una storia brasiliana. Cronaca spoglia, scarnificata con una premeditazione così

consapevole e rigorosa da diventare una cifra stilistica, dunque morale, Tropici, *rapporto di un viaggio di contadini dalle aride e maledette zone del Nordeste sino a San Paulo, alla cintura periferica, e forse altrettanto maledetta della Milano del Brasile, è una storia sulla sopravvivenza, e ciò spiega perché il suo autore ne abbia fatto un film asceticamente fondato sul rifiuto: rifiuto della vicenda, della psicologia, della drammatizzazione, della prospettiva politica.*

Film a una dimensione, Tropici *rivela, attraverso la sua premeditata monotonia, un profondo rispetto per i propri personaggi proprio perché li rappresenta nella loro condizione di oggetti, e una pietà toccante proprio perché taciuta. Al di là degli echi diretti (un rosselliniano rigore, l'asciuttezza di* Vidas secas) *abbiamo ritrovato nelle spoglie immagini di questo viaggio immobile a bordo di un camion il fascino lontano di un altro camion, quello del fordiano* Furore.

Proveniente dai servizi giornalistici della RAI-TV, Gianni Serra ha diretto Un caso apparentemente facile, *messo in onda nella serie* Storie italiane, *in cadenze e toni di asciutto « reportage » e con una spiccia destrezza descrittiva che hanno dato equilibrio e coesione ai connotati informativi della storia e ai suoi dati narrativi.*

È la storia di un operaio siciliano immigrato nel Nord che, per una serie di circostanze, viene due volte condannato in contumacia per truffe che non ha commesso: rimpatriato dalla Svizzera dove lavora, è arrestato e deve scontare più di cinque anni di carcere. Il suo caso finisce tra le mani di un avvocato che, dopo lunghe indagini, raccoglie le prove necessarie per far annullare la prima delle due condanne; per la seconda si trova davanti al muro invalicabile di una sentenza della Corte di Cassazione che respinge il ricorso per insufficienza di prove: per dirla secca, Domenico Regalìa — o, meglio, il suo nome — fu condannato in base alla denuncia dei complici; ora che costoro testimoniano in suo favore, sono considerati dalla legge inattendibili.

Il telefilm, insomma, espone un caso esemplare di quell'inefficiente, contorta e anacronistica amministrazione della giustizia che è da anni una delle piaghe più contestate della società italiana, a cominciare dalle massime autorità politiche e dalla stessa magistratura. Nonostante qualche scompenso nell'impianto narrativo e più di una cautela nell'esposizione, Un caso apparentemente facile *rivela in Gianni Serra, intanto, un sagace direttore e « inventore » di attori. Pur impiegando interpreti professionisti (in Giorgio Piazza, l'avvocato, si riconosce una familiare voce di doppiatore), il giovane regista ha saputo mondarli tanto bene della loro patina professionale, da dargli una sorprendente seppur illusoria carica di realtà colta sul vivo.*

Nel caso di Riccardo Mangano, che ha la parte di Domenico Regalìa, l'illusione è quasi perfetta. Attraverso questo personaggio soprattutto, Serra ha suggerito con efficacia d'immagini e di notazioni realistiche il retroterra ambientale della vicenda, l'antica rassegnazione all'ingiustizia, il peso di un secolare retaggio di omertà e di pregiudizi e anche, nella sua assurdità, un autentico sentimento dell'onore. Ci riferiamo ai rapporti tra Regalìa e suo

figlio, il rifiuto del primo di denunciare il secondo pur sapendo che è colpevole, e all'origine delle sue disgrazie.

(Vale la pena, e non soltanto a titolo di cronaca, dare notizia di due interventi censorî su Un caso apparentemente facile. *Figura in diversi luoghi, tra gli interpreti, il nome di Carlo Bagno che poi nel telefilm non appare. C'era nella primitiva stesura dove aveva la parte di un maresciallo dei Carabinieri: fu sostituito con un altro attore perché sembrò a qualcuno che avesse una « faccia troppo antipatica » per fare il carabiniere. Inoltre nella prima stesura si dava lettura della sentenza della Corte di Cassazione con cui veniva respinta la richiesta di annullamento, sentenza che riproduceva alla lettera quella autentica del caso di cronaca cui il telefilm s'ispira. Era una sentenza compilata in un linguaggio così astruso e con argomentazioni anche tecnicamente così deboli, da sfiorare l'assurdo. I censori della Rai-Tv fecero togliere questo passaggio, obbligando gli autori a rifare la scena conclusiva per dare genericamente la colpa del « caso » al sistema giudiziario).*

Come Dalla parte del manico, La stretta *è un telefilm portato a Rapallo dal Servizio Sperimentale della Rai-Tv; ne è autore Alessandro Cane, giovanetto di ventitrè anni che ha alle spalle una breve esperienza di teatro d'avanguardia e un apprendistato alla bottega di Bernardo Bertolucci per* Partner. *In bilico tra il « giallo » ideologico e l'apologo sociale,* La stretta *intende essere contemporaneamente rendiconto, denuncia e invito alla riflessione sulla condizione dell'uomo nella civiltà di massa, stretto tra un lavoro alienante (la fabbrica) e una casa ridotta a dormitorio. Nel suo echeggiare certi temi marcusiani sull'« uomo a una dimensione », il telefilm di Cane mescola una dolorosa sincerità aggressiva con qualche ingenuità ideologica, civetterie e sbandamenti formalistici con una suggestiva ricerca visiva.*

Nella serata di chiusura della Rassegna di Rapallo durante il dibattito pubblico che sostituì la consueta cerimonia di consegna dei premi, La stretta *fu il telefilm che provocò i pareri più contrastanti, il che può anche essere interpretato come un segno di vitalità. Se alcuni misero in discussione le sue caratteristiche formali, giudicate troppo intellettualistiche e « difficili » (anche in rapporto all'uso della musica elettronica nella colonna sonora, curata da Luciano Berio), altri scorsero nel rapporto dialettico-narrativo tra l'operaio e il giovane sconosciuto che lo stimola a una presa di coscienza un esplicito riferimento alla cronaca politica, alla dibattuta questione dei rapporti tra classe operaia e Movimento Studentesco, derivandone all'autore un'accusa di paternalismo.*

Sono, a nostro modo di vedere, accuse ingiustificate perché nascono dall'eccessiva importanza data alla connotazione di classe del personaggio: sembra chiaro, infatti, dal contesto del film che il regista ha voluto rappresentare la condizione dell'individuo nella società dei consumi più che quella dell'operaio. In altre parole, se al suo posto fosse stato messo un impiegato, il discorso di La stretta *non avrebbe mutato di sostanza tanto più che il binomio dei due personaggi può anche essere interpretato, data la struttura del film che ha non ha connotazioni strettamente realistiche, come una metafora, come lo sdoppiamento dello stesso personaggio di fronte alla propria coscienza.*

Verbale della Commissione del 1° Teleconfronto Internazionale di Rapallo

La Commissione del 1° Teleconfronto Internazionale di Rapallo, composta da Luciano Bianciardi, Giovanni Cesareo, Claudio G. Fava, Giacomo Gambetti, Paolo Gobetti, Vincenzo Incisa, Ernesto G. Laura e Nedo Ivaldi (segretario) riunitasi in Rapallo il giorno 5 gennaio 1969, rilevata la crisi esistente in tutti i Festival, Rassegne e Mostre Nazionali e Internazionali, crisi dovuta a cause complesse tra le quali emergono i condizionamenti che gli interessi produttivi e commerciali spesso esercitano sui giudizi delle giurie, e la sostanziale improponibilità di paragoni tra le varie opere, ritiene di non dovere esprimere alcuna graduatoria, e di conseguenza di non assegnare i premi.

A tale decisione la Commissione è giunta anche tenendo conto della limitata partecipazione di opere alla prima edizione del Teleconfronto. Pertanto la Commissione decide di sperimentare una via diversa, formulando una analisi di valore che apra una discussione critica sulle opere in concorso.

Il Teleconfronto Internazionale è esplicitamente riservato ai telefilm a soggetto, e perciò, pure apprezzandone gli intenti e l'impegno, la Commissione non può prendere in considerazione il documentario *Dalla parte del manico* di Giorgio Turi, che è sostanzialmente una inchiesta di montaggio.

Ciò premesso la Commissione, riscontrando nel complesso delle opere l'esistenza delle due tendenze tipiche della produzione (quella del telefilm « d'autore » e quella del telefilm cosiddetto « spettacolare »), rileva che tali tendenze riflettono l'intento di orientare la produzione stessa in funzione di due livelli di cultura. Tale dannosa distinzione va superata attraverso una consapevole qualificazione delle opere.

Esempi concreti della tendenza « spettacolare » sono stati, nella rassegna, l'episodio *L'éternel evadé* di Claude Loursais della serie « Vidocq » (Francia) e l'episodio *Arrival* di Don Chaffey, della serie « The Prisoner » (Gran Bretagna). Mentre il primo è di ben modesto livello, il secondo, pure nei limiti della convenzione cui appartiene, appare costruito con scaltrezza di mestiere e con una certa sensibilità per le più aggiornate mode spettacolari.

La Commissione ritiene inoltre di non poter esprimere un giudizio medidato sul telefilm ungherese *Nagy Feny* (La grande luce) di Rényi Tàmas, perché presentato in edizione originale. In proposito appare indispensabile

che, dal prossimo anno, i telefilm stranieri siano proposti con sottotitoli italiani o francesi, oppure con traduzione simultanea dei dialoghi.

Nel prendere in considerazione infine, i tre telefilm italiani: *Un caso apparentemente facile* di Gianni Serra, *Tropici* di Gianni Amico, *La stretta* di Alessandro Cane, la Commissione rileva che tutti e tre si richiamano ad una ispirazione documentaristica, manifestano una precisa attenzione ai problemi della società contemporanea ed esprimono, seppure in modi diversi, una volontà di intervento sulla realtà; atteggiamenti che la Commissione considera particolarmente validi e da incoraggiare.

Dopo aver discusso alla presenza del pubblico le proprie opinioni, la Commissione, tenuto anche conto degli interventi di alcuni spettatori, ritiene di così sintetizzare i giudizi sui tre film:

Un caso apparentemente facile di Gianni Serra, utilizza i moduli dell'inchiesta televisiva per denunciare una drammatica frattura fra la realtà e la norma giuridica. In questo ambito precisamente delimitato, esso raggiunge una sua efficacia di comunicazione, indica una strada che nel mezzo televisivo può trovare la sua sede adatta; propone uno strumento d'indagine narrativa capace d'interessare il pubblico ai problemi della società contemporanea.

Tropici di Gianni Amico, vuole essere un film didascalico sulla desolata situazione umana di vasti strati della popolazione brasiliana sia nelle terre del Nordeste sia nelle metropoli industrializzate. L'autore ricostruisce una vicenda umana esemplare fondendo i modi del documentario e dell'invenzione, richiamandosi esplicitamente ai testi significativi del « cinema novo ». Alcuni membri della commissione rilevano come un limite di fondo del film il fatto che esso sembra chiudere le totalità della condizione degli oppressi in Brasile in una dimensione fatalistica.

La stretta di Alessandro Cane, è stato considerato dal pubblico e da alcuni membri della commissione come l'opera più stimolante. Nella commissione sono emerse diverse opinioni: alcuni hanno sottolineato l'impegno del tema proposto cui non corrisponde un adeguato approfondimento ideologico della condizione umana analizzata; altri hanno anche rilevato la validità della chiave narrativa prescelta, la quale però non è sempre risolta con la necessaria coerenza, ed hanno apprezzato lo sforzo per evitare una descrizione meramente fenomenologica ed una interpretazione positivistica della realtà, ma nel contempo hanno rilevato come la presa di coscienza sollecitata dall'autore non venga prospettata come l'approdo di un processo dialettico bensì rischi di apparire come frutto possibile di una operazione esclusivamente volontaristica condotta dall'esterno; altri hanno sottolineato il valore di rottura nei confronti di una consuetudine generalmente condivisa dagli interventi del pubblico; altri infine desiderano sottolineare anche le gravi e vecchie carenze culturali, narrative e stilistiche del film e in sostanza l'inadeguatezza del suo messaggio nei rapporti con lo spettatore-protagonista cui è in primo luogo naturalmente destinato.

NOTE

LE « PRIME » DELLA LIRICA

di Giorgio Gualerzi

In un clima che eufemisticamente chiameremo inquieto, la stagione lirica 1968-69 ha avuto il suo più o meno felice varo nelle città italiane sedi di Enti autonomi (a eccezione di Genova, che ne sposta l'inizio a marzo) o di Teatri cosiddetti « di tradizione » (primo fra tutti il famoso Regio di Parma).

Contestazione esterna a parte, sulla quale vorremmo sorvolare del tutto (la cultura e la musica nulla infatti hanno da spartire con vernice rossa, uova marce e ortaggi più o meno deteriorati) se non ci fosse scappato, sia pure indirettamente, il morto, nella persona del povero Angelo Musco, da pochi mesi direttore artistico del Massimo di Palermo, deceduto l'ultimo giorno dell'anno per infarto successivo a una crisi cardiaca causatagli proprio dagli incidenti avvenuti all'inaugurazione della stagione — c'è invece una contestazione ben più valida e importante, da portare avanti all'interno del sistema, perché destinata a denunciare i mali di vario genere che affliggono oggi il nostro teatro lirico e che la legge Corona, lungi dal risolvere, ha semmai contribuito in parte a codificare e obiettivamente ad aggravare.

C'è per esempio la crescente soffocante invadenza della politica intesa nel senso deteriore del termine, naturalmente a tutto svantaggio della tecnica e della competenza sovente sacrificate nel complicato gioco di interessi dei partiti e addirittura delle correnti all'interno dei partiti medesimi. Ci sono poi, talvolta diretta conseguenza dell'intervento politico, la moltiplicazione degli incarichi (con relativi emolumenti di varia natura) e l'eccessivo potere decisionale conferito ai Consigli di amministrazione, dove la buona volontà non sempre serve a surrogare l'impreparazione, e dove certa gretta mentalità amministrativa, unita all'inevitabile processo di elefantiasi burocratica, non giovano davvero alla chiarezza e alla organicità dei programmi degli Enti e alla rapidità della loro attuazione. Si aggiunga infine l'individualismo, malattia peculiare degli italiani, che si manifesta, per esempio, nella totale mancanza di coordinamento fra i cartelloni dei vari Enti con sperpero di pubblico denaro, per tacere dei « cachets » talora scandalosi dati a registi, scenografi, costumisti, direttori e cantanti (magari per recite a vuoto) — e ben si comprenderà in quale critica situazione si dibatta oggi il teatro lirico. (E bisognerebbe ancora parlare della scarsa efficienza della struttura tecnico-organizzativa, ormai logora e invecchiata e sostanzialmente inadeguata a una moderna politica di sostegno e di rilancio artistico-culturale).

È dunque in questo panorama non proprio confortante che viene a inserirsi la crisi dei quadri canori, che per la verità investe tutto il teatro lirico senza distinzione di paesi e di scuole. L'ennesima, anche se non desiderata, dimostrazione di ciò ce l'ha offerta proprio la serie di spettacoli inaugurali della presente stagione lirica, per larga parte (sette su un totale di undici, compresi quelli di Parma e Catania) dedicati a Giuseppe Verdi, più che mai nume tutelare insostituibile della liturgia melodrammatica nazionale. **NOTE**

Quando, per esempio, Giovanni Leto, nella sua recente esatta puntualizzazione sulle Voci verdiane *(cfr.* Bianco e Nero, *n. 9/10 - 1968), metteva giustamente l'accento sul* Trovatore *quale paradigma dell'aspetto più clamoroso della crisi, certo non supponeva che di lì a poco lo spettacolo inaugurale della stagione di Firenze avrebbe avallato i suoi rilievi polemici. I cinque minuti francamente celestiali di Montserrat Caballé all'inizio del quarto atto non valgono infatti a compensare l'asmatico Manrico di un Tucker ormai in disarmo, il monotono Conte di Luna di uno Zanasi, l'Azucena in formato ridotto della Mattiucci e la sostanziale inadeguatezza della stessa Caballé ai ruoli verdiani di soprano « drammatico di agilità ».*

Ma se dal Trovatore *procediamo a una ulteriore esemplificazione, non troviamo che le cose vadano molto meglio: la Cavalli non fu certo la Elena ideale per i* Vespri siciliani *di Trieste; né, d'altra parte, la Orlandi Malaspina (Elisabetta alla Scala), o la Suliotis (Abigaille al San Carlo), o la giovane e promettente Gulín Dominguez (Lina del recuperato* Stiffelio *a Parma), o la Maragliano (Amelia del* Simon Boccanegra *a Torino), si possono citare come altrettanti perfetti modelli di soprano verdiano (o anche senza qualifiche). E se la Ligabue non dispiacque (ma per la verità non fu nemmeno lei troppo convincente), dispiacquero invece abbastanza Del Monaco e Gobbi, ai quali forse nemmeno il « Cynar » può più recare un valido aiuto. E le cose non vanno poi molto meglio in materia di tenori e baritoni: basti solo pensare al mediocre Prevedi del* Don Carlos *scaligero, al vociante Guelfi del* Simone *torinese e del* Nabucco *sancarliano, o al generoso ma incontrollato Limarilli, protagonista di* Stiffelio, *e si avrà un'idea abbastanza esauriente della situazione critica che stanno attraversando i quadri canori verdiani. (Ma il* Mosè *rossiniano di Bologna — unica concessione, in sede inaugurale, al centenario del sommo musicista — e la* Straniera *belliniana di Palermo, Renata Scotto a parte, non offrono certo motivo di maggiore soddisfazione).*

A proposito dello Stiffelio, *non c'è dubbio che esso ha rappresentato l'avvenimento più importante dello scorcio finale del 1968 (e per l'occasione l'Istituto di Studi Verdiani ha approntato un nutrito quaderno critico-informativo), innanzitutto perché si tratta dell'ultimo recupero verdiano e in secondo luogo perché l'opera è assai migliore di quanto generalmente si creda: e non solo, come qualcuno ha scritto, per i dieci minuti del duetto fra Lina e Stiffelio del terzo atto, ma anche, e staremmo per dire sopratutto, per il concertato finale del primo atto e il blocco compatto del secondo, dove spicca la pagina più famosa dell'opera (poi rimasta nella versione dell'*Aroldo*), ovvero il recitativo e l'aria del soprano « Ah, dagli scanni eterei ». Purtroppo l'opera non ha avuto quelle cure che meritava, e il Regio di Parma quindi ha perso un'occasione per allestire uno spettacolo che poteva diventare memo-*

rabile. La compagnia di canto largamente insufficiente e l'orchestra non sempre impeccabile non premiarono infatti gli sforzi di Peter Maag, direttore entusiasta forse più che interprete agguerrito, e dell'intelligente regista Filippo Crivelli che opportunamente utilizzò le fastose (anche troppo) scene di Nicola Benois.

A proposito di regia. Jean-Pierre Ponnelle, di cui già avevamo deplorato alcuni interventi volti ad « animare » il Barbiere *di Salisburgo, non ha voluto rinunciare a dire la sua nemmeno nel* Don Carlos *scaligero, diretto da Claudio Abbado con grande rispetto delle esigenze del palcoscenico, adottando soluzioni talvolta discutibili che hanno francamente indispettito la critica. A Venezia, viceversa, alla* Medea *di Cherubini (protagonista di drammatico rilievo Leyla Gencer, in contrapposizione al Creonte vocalmente grandioso di Ruggero Raimondi) non poteva derivare migliore realizzazione spettacolare che dal felicissimo accordo stilistico del geniale Pier Luigi Pizzi, oggi certamente fra i migliori scenografi del mondo, del giovane regista Alberto Fassini, eccellente prodotto della scuola viscontea, e di Carlo Franci, confermatosi direttore di solido mestiere e di rilevanti qualità interpretative. Uno spettacolo, in ultima analisi, questa* Medea *veneziana, pronto per l'esportazione in Italia e all'estero, ma che intanto apre un piccolo spiraglio di ottimistica luce nel buio che presentemente avvolge il teatro lirico nel nostro paese.*

CINEMA E AFRICA

NOTE

di G. B. Cavallaro

Al cinema africano è dedicato un libro informato e vivace, pubblicato dalla editrice romana Tindalo, dal titolo Cinema e Africa nera. *Ne è autrice Joy Nwosu, una studentessa africana che vive a Roma, ed ha già preso parte come attrice ai film antirazzista* Il nero *di Giovanni Vento.*

La Nwosu, in questo saggio ampio e informatissimo, elenca accuratamente la varie forme di colonialismo consapevole e inconscio che hanno caratterizzato, in questi decenni, il cinema europeo e americano ogni volta o quasi che si sono interessati al mondo africano. Non per questo si lascia però prendere, come tavolta succede, da un razzismo a rovescio. I documenti che essa porta sono obiettivi e inoppugnabili. L'Africa è tuttora il paese più sottosviluppato del mondo anche nel campo delle proiezioni, nonostante taluni accenni di risveglio. « Basterebbe, scrive la saggista, sfogliare un qualsiasi quotidiano africano dei giorni nostri per vedere di che cibo e da chi viene nutrito il fortunato spettatore negro (fortunato rispetto a chi non può andare al cinema del tutto). Film di sogno, sbiaditi colori di sogno, per divertire, ma che in realtà uccidono più gente di quanta non ne muoia in una guerra locale ».

Insieme al sospetto che il cinema sia anch'esso di colore bianco, l'Africa ha ereditato la lingua « dei padroni, quando non addirittura centinaia e centinaia di modi di fare che servono solo a dividere gli africani gli uni dagli altri ».

In questi ultimi tempi, attorno alla dichiarazione di indipendenza del 1960, la bibliografia sul cinema africano si è arricchita; basta citare gli studi di Romano Calisi, di Enrico Fulchignoni, il classico libro di Peter Noble sul negro nel film, le analisi di Jean Rouch, di Marc Voyles e Paulin Vieyra. Si moltiplicano i congressi e i festival, la documentazione si fa più cospicua. Questo fenomeno non è privo di significato, avvenendo dopo il più lungo e totale silenzio che si registri nella storia del cinema come arte. Resta però il fatto che quella del cinema africano è anzitutto la storia dell'europeo in Africa, è l'immagine dell'europeo e non dell'africano. « Guardandoci allo specchio, scrive nella prefazione Mino Argentieri, è d'obbligo ammettere che non sappiamo niente dell'Africa ». Vi sono stati in questi ultimi anni, ad opera di registi indipendenti, dei tentativi illuminati (ricordiamo in America Lionel Rogosin, l'etnologo Jean Rouch in Francia, e poi Swanson, Marker, e in

NOTE *Italia Pontecorvo, Valentino Orsini, Antonio Giannarelli, e Giovanni Vento): tentativi, qualche risultato più felice, spesso ambizioni intellettualistiche, sperimentalismi tecnici alle spese dell'Africa, interpretazioni mitiche. Curioso soprattutto l'atteggiamento storico del cinema italiano, che da un'Africa vista come terra promessa di Roma è passato curiosamente a vedere in essa un sogno di purezza e il ritorno alla natura, cioè come richiamo atavico e regressivo.*

Ma il discorso più interessante della Nwosu riguarda il giovane cinema africano. Si può parlare di una nouvelle vague in questo senso? Solo parzialmente. Alcuni nomi sono conosciuti anche da noi, come Ousmane Sembene e Mustapha Alassane, presenti e premiati in vari festival. Sembene è un quarantenne, ma vi è una decina e oltre di giovani che ha fatto i suoi studi a Parigi, a Roma, a Mosca e in Canada, e poi ha cominciato, in patria o all'estero, a fare dei film, prevalentemente fantastici o di documentazione sociale. Il fenomeno, che andrebbe seguito con maggiore attenzione, è limitato tuttavia ad alcune nazioni africane, e certamente non rispecchia la realtà del continente nero. Non si può dire ancora, stando a questo studio preciso quanto polemico, che oggi esista un cinema africano in senso proprio, e con un linguaggio autonomo. E forse non è il problema più urgente, dato il gravissimo sottosviluppo che lo affligge, e lo affliggerà per lungo tempo. Ma il cinema razzista e coloniale di altri tempi è sempre più emarginato dalle nuove generazioni.

In ricordo di Roberto Paolella, pubblichiamo uno scritto di Marcello Clemente e l'ultimo articolo che Paolella scrisse, prima della scomparsa, riservandolo a Bianco e Nero. *(n.d.r.)*

AVEVA L'ETA' DEL CINEMA

di Marcello Clemente

* * *

Nella mattinata del 4 dicembre 1968 è morto a Napoli, per un attacco cardiaco seguito a due operazioni chirurgiche, Roberto Paolella. I lettori di Bianco e Nero *conoscono la sua firma. Paolella aveva sempre svolto una attività estranea alla cultura cinematografica, ma il meglio della sua personalità, dei suoi pensieri, delle sue fatiche è stato sempre dedicato agli studi sull'arte del cinema.*

Roberto Paolella soleva dire che « aveva l'età del cinema ». Era nato in una casa nei pressi di piazza Dante, nel cuore della vecchia Napoli, il 2 giugno 1896. Due anni dopo nacque il fratello Giulio, che doveva costituire con lui un sodalizio unito dall'interesse per la letteratura e le arti non meno che dal legame di sangue. I due ragazzi fecero presto a scoprire il cinema; negli studi andavano avanti senza difficoltà, e la famiglia non aveva motivo di ostacolare le loro visite ai cinematografi, che peraltro a volte, nei giorni in cui la scuola non attirava, potevano cominciare al mattino: la Sala Roma, al largo della Carità, era in funzione già alle 10.

Della assidua presenza di Roberto e Giulio Paolella nelle sale buie rimangono le orme in una lunga serie di quaderni, nei quali sono registrati, accanto alle date e ai locali degli spettacoli, i titoli delle « films » — al femminile, come allora si diceva — e le rispettive case di produzione: i quaderni vanno dal 1909 al 1914, e costituiscono un rarissimo materiale di documentazione dall'epoca decisiva in cui il cinema cresceva e diventava un'arte.

La famiglia era facoltosa, tanto che nel 1905 aveva fondato le « Tramvie Sorrentine »; ci fu un momento in cui dalle sale pubbliche « le films » arrivarono in casa. Alla data del « 3 decembre 1914 », la ditta « Fratelli Loreto di A. - Grammo-

foni - Macchine da scrivere - Articoli inglesi » rilasciava la ricevuta di 50 lire pagate per « 1 Cinematografo ». Due anni durarono gli spettacoli del « Cinema Pathé »: così Giulio Paolella aveva battezzato la saletta di casa. L'ingegner Giulio rivendica ancora l'essenziale contributo creativo di Charles Pathé, demiurgo della fioritura della Decima Musa.

Il costo di ciascun programma era di due lire, dunque non eccessivo: il « Cinema Pathé » dava esclusivamente film brevi, il cui prezzo era crollato per l'avvento di metraggi molto più lunghi. Così giovane, il cinema accusava già una crisi, sia pure una crisi di crescenza; e in casa Paolella si tenevano proiezioni quasi retrospettive!

Il 20 dicembre 1916 il « Cinema Pathé » si chiuse, perché la Patria aveva bisogno dei due ragazzi. L'« esercizio » aveva accusato anche un incendio, la sera in cui si sarebbero dovuti proiettare il dramma Gaumont Mimosa in 2 parti, il « dal vero » Pathé Parigi e la comica Casa incantata, pure della casa Pathé. In quegli anni Roberto scriveva e rappresentava tra le pareti domestiche con un teatrino di pupazzi Le avventure del poliziotto Fred Barker. Verso il teatro ufficiale, comunque, conservò sempre una assoluta sfiducia, sostenendo che anche la più perfetta delle rappresentazioni sceniche è impari rispetto all'immagine che un uomo colto compone mentalmente per sè stesso alla lettura di un testo di Shakespeare o di Molière: era questo, d'altronde, un atteggiamento abbastanza diffuso tra gli intellettuali italiani della sua generazione, e in pratica convalidato dal modesto livello degli spettacoli che si allestivano ai tempi della sua formazione culturale.

A Torino, allievo ufficiale, ebbe per la prima volta contatti con la produzione, negli incontri con il gruppo dei cineasti della « Savoia Film », che volevano battersi per una evoluzione del cinema; per la casa torinese « Aquila Film » scrisse qualche soggetto basato su elementi di « racconti del terrore ». A Napoli, al ritorno dalla guerra, proseguì l'attività, lavorando a soggetti e sceneggiature per la ditta di Gustavo Lombardo — che si chiamava allora « Lombardo Film » e non ancora « Titanus » — e per la « Rotondo Film ».

Ai suoi giovanili interventi nel campo della produzione Paolella negava qualsiasi importanza; del resto, era facile capire che la sua « forma mentis » era orientata verso la critica, non verso la realizzazione. Di una sola collaborazione amava richiamare il ricordo, e sempre se ne divertiva: Vipera, « canzone di E. A. Mario adattata per lo schermo da G. P. Rosmino e R. Paolella ».

I tempi urgevano. Durante la guerra, per la mancanza del combustibile, le bellissime vetture delle « Tramvie Sorrentine » avevano dovuto spesso e lungamente rinunziare a viaggiare tra Sorrento e Castellammare di Stabia, sulle favolose e innu-

merevoli curve che regalavano alla vista la felicità di contemplare il mare più azzurro del mondo e contemporaneamente sconvolgevano anche lo stomaco più robusto. Chiuso il conflitto, si prospettava una fase economica vantaggiosa, ma ormai le finanze degli imprenditori erano stremate, e fu necessario decidersi alla cessione. Roberto Paolella si laureò in legge; entrò nella cronaca del Mattino, *dove ebbe a maestro Antonio Scarfoglio; ma presto si presentò un'occasione più favorevole, l'impiego nell'ufficio legale della Società Meridionale di Elettricità.*

Per quarant'anni, la sua vita si svolse su un doppio binario: per gran parte della giornata, era l'avvocato della SME, e assolveva con scrupolo gli impegni del tribunale e dell'ufficio, finché a sera tornava ai suoi interessi profondi. Studiava filosofia; leggeva, escludendo tutti i libri non importanti e perciò preferendo i classici; si addentrava nel grande tesoro della letteratura francese, vicina più della italiana alla sua sensibilità e destinata a lasciare tracce incancellabili nelle sue scelte; completava la propria cultura umanistica con quelle opere scientifiche che potevano darle chiarimenti, ragioni, inquadramento; e soprattutto, guardava al cinema.

L'estraneità all'ambiente professionale del cinema fu una delle condizioni della sua libertà di osservatore e di critico. I suoi scritti riflettono l'atteggiamento di uno spettatore mai trascinato dai gusti e dalle apparenze del momento, di uno spettatore che mira costantemente ad una prospettiva generale, nella quale il mediocre e l'effimero spariscono. Gli scritti più impegnati apparvero nelle riviste specialistiche — Bianco e Nero, Cinema, Filmcritica, *ed altre — ma collaborò anche ad alcuni quotidiani:* Il Mattino, Il Giornale della Sera, Il Giornale d'Italia *(per una decina d'anni, al tempo della direzione di Virginio Gayda),* Il Corriere di Napoli*: comunque la sua visuale non era mai quella del giornalista, bensì quella dello storico.*

La preparazione dei suoi volumi storiografici fu molto lunga, cominciò verso il 1935. Bianco e Nero *pubblicò nella prima serie due notevoli saggi sulla «conquista del tempo» e «la conquista dello spazio nella storia del cinema», che poi diventarono due capitoli del primo volume. La seconda guerra mondiale interruppe il lavoro. Paolella cadde prigioniero in Sicilia, e di là fu mandato nell'Africa Settentrionale. Addetto agli spettacoli per i prigionieri italiani, organizzò nei campi rappresentazioni degli stessi internati e proiezioni che, comprendendo film inediti per l'Italia, gli furono in qualche misura utili per la sua informazione, soprattutto sulle cinematografie americana e francese.*

Il periodo successivo alla seconda guerra diede, finalmente, allo studioso la tranquillità che i tempi fortunosi gli avevano

sempre negato. Le ore libere, però, erano poche, e così la stesura della Storia del cinema muto *occupò molti anni, benché lo scrittore ritrovasse agevolmente i tratti delle antiche pellicole nel continuo dialogo con il fratello. Il libro uscì nel '56. Ancora dieci anni, fino al '66, durò la elaborazione della* Storia del cinema sonoro, *la cui trattazione si arresta al 1939. Quasi contemporaneamente era apparsa la traduzione spagnola del primo volume, in Argentina.*

Il pensiero di Paolella sulla funzione e la figura dello storiografo è chiarito nell'articolo che Bianco e Nero *pubblica in questo stesso numero: l'ultimo scritto dello studioso è anche, con una singolare coincidenza, la sua professione di fede, e assume — al di là delle intenzioni dell'autore — il carattere di una sorta di messaggio al mondo della cultura cinematografica. Non tutti i lettori, forse, saranno disposti a condividere la tesi, squisitamente umanistica, della « storia come arte », anche se Paolella batte e ribatte il tasto della fragilità dei diritti accampati dalla storiografia filologica, quando questa poi in pratica si riduca ad una arida registrazione. Ma già nella* Storia del cinema muto *Paolella aveva concretamente esemplificato l'orientamento del suo lavoro, in assoluta coerenza con le idee ribadite in queste ultime pagine.*

Al cinema lo studioso napoletano ha guardato con distacco e insieme con partecipazione. Si è tenuto al difuori dell'ambiente dove il cinema si fa, ed ha rigorosamente evitato la specializzazione esclusiva, che a suo avviso conduce inevitabilmente a perdere il senso delle proporzioni e a sopravvalutare fenomeni secondari; ha sempre collocato il film che era oggetto della sua analisi nel vasto quadro delle altre arti e delle altre branche della cultura. Non par dubbio che un tale indirizzo sia giusto, anzi il solo giusto, se non si vogliono fare delle piccole cronache, destinate ad essere smentite all'indomani.

Al tempo stesso, Paolella ha amato per tutta la vita l'arte del film. Aveva scoperto il cinema, il suo linguaggio, le sue possibilità, negli anni dell'adolescenza, ed era stato tra i primi a scoprirlo; gli aveva creduto negli anni in cui gli intellettuali, accademici e no, lo disprezzavano perché lo ignoravano; quando il cinema esplose, era in grado di riconoscere i nuovi valori, quelli veri, anche perché prima aveva identificato Méliès, Griffith, Chaplin. Trattenuto da un invincibile senso dell'umorismo, evitava di manifestare entusiasmi plateali; ma nessuno meglio di lui, che « aveva l'età del cinema », riusciva ad intendere a pieno il significato di certi fatti, che magari ad osservatori meno sottili apparivano banali: quando nel secondo dopoguerra il signor Charles Spencer Chaplin venne in Italia e fu salutato nell'Università di Roma, Paolella notò che quell'evento illustrava in maniera definitiva l'ascesa del cinematografo dal baraccone dov'era nato ai templi della cultura ufficiale. E fu

Paolella a sollecitare dal Croce, per Bianco e Nero, *la breve e importante pagina sulla artisticità del linguaggio filmico: un'altra tappa della parabola.*

Paolella era orgoglioso di aver capito la reale natura del film quando i professori in titolo si tenevano lontani dalle sale buie e quando nessun cronista aveva cominciato a dire sciocchezze sul cinema nelle pagine dei giornali. Con la sua preparazione e il suo passato, aveva ben diritto di assumere le posizioni polemiche che spesso distinguevano i suoi scritti e più ancora la sua conversazione e i suoi vivacissimi interventi nei dibattiti: non attaccava le persone mediocri, ma aggrediva la mediocrità, verificava i luoghi comuni, enunciava le verità che al momento risultavano più sgradite. Abituato ad andare contro corrente, a volte convinceva soltanto chi sapeva capirlo; in qualche occasione, magari, si spingeva ad affermazioni estreme, difficili da sostenere; ma credo che pochi tra coloro che l'hanno ascoltato siano rimasti indifferenti al fascino dei suoi sincerissimi scatti di « furore estetico ».

La continua curiosità per l'arte, la tenacia nello studio, una grande capacità di sacrificio, che non contraddiceva un radicato egoismo, altro risvolto del suo carattere, relativo agli aspetti quotidiani del vivere; la passione per la poesia, e il sentimento, tutto napoletano, del lato comico delle cose; certe asprezze, certe angolosità, che pure derivavano da una sensibilità acuta e profonda; l'estrosità, il gusto dell'osservazione brillante; entusiasmi consapevoli e rifiuti totali: erano i tratti di una personalità suggestiva.

* * *

Il 30 novembre scorso, Paolella, debolissimo, era nella sua casa al Parco Grifeo, in attesa di rientrare all'indomani in clinica, per la seconda operazione. Quella sera, il fratello organizzò per lui una proiezione in casa. Lo spettacolo si componeva di diversi « pezzi »: tre comiche di Max Linder, l'episodio interpretato da W.C. Fields in Se avessi un milione, *e un dramma,* Il viaggiatore sconosciuto, *sinteticamente condensato in 90 metri dalla casa Pathé; per* Il viaggiatore sconosciuto *l'ingegner Giulio sedé al pianoforte, e suonò il commento « nello stile dell'epoca »: l'ingegnere coltiva la musica, esercitandosi ogni giorno, ed è questo un altro aspetto delle « vite parallele » dei due fratelli. Dopo cinquant'anni, il « Cinema Pathé » funzionava ancora: Roberto si commosse, il che gli accadeva molto di rado. In quel salottino della sua casa, aveva progettato di intrattenere i suoi studenti dell'Università di Napoli, con proiezioni e dialoghi che avrebbero integrato il corso di storia del cinema: libero docente dal '67, aveva tenuto il primo corso nel '68, e si preparava alla nuova annata. L'attività universitaria si sarebbe prolungata in quella della « Fondazione Paolella », che egli si apprestava a costituire.*

Con la sua scomparsa viene meno un apporto insostituibile nella cultura cinematografica italiana: insostituibile per i fattori personalissimi che hanno segnato la sua preparazione, i suoi interessi, la sua vita. Il suo lavoro storiografico ha una fisionomia eccezionale, perché nessun altro scrittore ha parlato del film muto con la freschezza di ricordi, la adesione sentimentale, la finezza delle valutazioni, che animano le sue pagine.

L'AVVENTURA DELLO STORICO DEL CINEMA

di Roberto Paolella

In tema di storiografia cinematografica, si impone oggi una constatazione in sé banale, che però sembra investire la materia frontalmente, così da assumere un carattere preliminare: mentre le storie del cinema abbondano e sono forse i soli libri di cultura cinematografica effettivamente acquistati da un largo numero di lettori e in molti casi anche tradotti, certi critici continuano a blaterare che le storie del cinema debbono ancora esser scritte.

È questa, a ben vedere, una postulazione assurda, sorprendentemente ricavata da una premessa fondamentalmente valida, che è la seguente: fino ad oggi non sono stati ancora reperiti ed inventariati con criteri tecnicamente precisi i film prodotti in ciascun paese, nemmeno i più importanti, a cominciare dai primissimi di Lumière e di Edison; pertanto il materiale offerto dalle cineteche rimane, per forza di cose, frammentario e lacunoso. Se ne ricava che le storie del cinema non possono ancora essere scritte.

Bella pretesa, dicevo in una breve nota pubblicata in altra sede. Sarebbe come dire, riferendosi alla storiografia civile, che, siccome nel 1876 l'archeologo Schliemann ebbe a svolgere delle ricerche di portata eccezionale, destinate a rivoluzionare gli studi sulla civiltà ellenica, tutti gli storici del mondo, da Tucidide fino ai contemporanei di quell'archeologo, avrebbero dovuto starsene con le mani in mano, in attesa presaga (! !) delle scoperte di Schliemann. Non basta: poiché l'illustre archeologo ritenne che le tombe arcaiche ritrovate fossero quelle di Agamennone e degli altri Atridi, ma successivamente cambiò opinione, riconoscendo di essere stato indotto in errore dalla sua immensa ammirazione per Omero, gli storici avrebbero dovuto rimanere inattivi anche dopo le scoperte, in attesa delle eventuali rettifiche dello Schliemann. . . . . Ma, sulla base del medesimo principio, l'attesa avrebbe do-

vuto prolungarsi indefinitivamente, fino ad oggi e a domani, giacché molti documenti relativi alla civiltà greca, come a qualunque altra branca del sapere, sono stati, sì, rinvenuti, ma ancora non sono pubblicati!

Accantonando, per il momento, la obiezione relativa agli effetti che la accettazione della tesi in questione comporterebbe, cercherò di esaminarla su un piano rigorosamente scientifico.

È noto come l'enorme sviluppo della scienza nel secolo XIX abbia finito per riservare alla filosofia il compito, esclusivamente metodologico, di sistemare i risultati della scienza stessa: di costruire, cioè, la sua logica strutturale. Ma poiché « la logica è divenuta esclusivamente analisi del pensiero e il pensiero si concreta nel linguaggio, la logica è divenuta esclusivamente analisi del linguaggio ». Inoltre, come è riconosciuto dallo stesso Saussure, padre della linguistica, l'espressione linguaggio *non va intesa soltanto sul piano letterario (verbale), ma va estesa ad opere pittoriche, scultoree, architettoniche, e — possiamo oggi dire — anche filmiche.*

Occorre, però, metter bene in chiaro che una siffatta analisi del linguaggio, alla quale in questo momento si dedicano anche molti studiosi di cose cinematografiche, è nettamente delimitata nelle sue finalità, in quanto rimane del tutto estranea al giudizio di valore, soprattutto estetico (1), *che implica invece i criteri di scelta e di preferenza.*

Così, Emilio Garroni riconosce che nei suoi studi, intesi a realizzare un più rigoroso processo analitico del linguaggio filmico, è insolitamente messa da parte ogni questione di valore (2). *Così pure Gillo Dorfles, nel saggio* Simbolo comunicazione consumo, *sostiene che i più raffinati meccanismi messi a disposizione dalle diverse metodologie non sono mai in grado di determinare il giudizio critico, che comporta sempre una vera e propria asserzione di valore. Il punto è affermato nello stesso testo anche precedentemente, là dove il Dorfles, trattando della teoria della informazione, ammette la necessaria dissociazione tra informazione e valore, nel senso che accanto al quoziente informativo esiste l'autonomo giudizio di valore, concernente la validità assoluta dell'opera* (3).

Ma se così è, fa d'uopo riconoscere l'esattezza dell'opinione dell'insigne storiografo Henri Irénée Marrou (4), *che cioè il giudizio sopradetto rappresenta, in definitiva, la storia stessa dal punto di vista del soggetto conoscente. In altri termini, il comportamento dello storico non può ridursi ad un preteso sguardo obiettivo gettato sopra un passato morto, ma deve considerarsi il frutto di una azione, di uno sforzo creativo, che rappresenta una avventura spirituale in cui la personalità dello storico si impegna tutta intera sullo*

---

(1) Ma non solamente estetico. Cfr. in proposito il saggio di Armando Borrelli in cui viene sviluppata la tesi che le grandi trasformazioni formali nella storia del linguaggio sono quasi sempre frutto di una trasformazione dei contenuti, e queste ultime a loro volta sono frutto delle grandi evoluzioni del processo storico. ((*Cinema-Sud*, maggio 1968).

(2) Emilio Garroni: « Per una teoria del film sonoro », *Filmcritica,* n. 185, pag. 29 e seguenti.

(3) Alle pagine 59 e 39.

(4) *De la connaissance historique*, capitolo II, pag. 51 e seguenti.

sfondo dell'epoca in cui vive. Solo attraverso un tale atteggiamento la storia diviene tradizione operante, cioè veramente storia.

Che avverrebbe, dunque, di questa tradizione, dal momento in cui gli storici del cinema non dovessero più scrivere le loro storie per aspettare che venissero definitivamente aggiornati gli schedari?

Sul comportamento che lo storico può tenere anche quando la documentazione in suo possesso sia incompleta, ho accennato altrove il mio pensiero rifacendomi alla mia Storia del cinema muto; *mi sarebbe possibile riferirmi a molte altre esperienze. Citerò l'esempio di un libro uscito di recente. Una grande impresa editoriale italiana ha cercato di ricomporre attraverso le tavole di un suo disegnatore, il Beltrame, una serie di momenti della civiltà europea a far tempo dal 1899. Nel succoso testo che commenta le immagini, ho visto ricordato il dettaglio di come il primitivo spettacolo cinematografico si chiudesse con la dicitura « arrivederci e grazie »: il cinema era allora una curiosità troppo vicina al circo e al baraccone foraneo perché lo spettacolo potesse terminare senza il ringraziamento al* rispettabile *pubblico.*

Questo dettaglio può sembrar trascurabile, eppure basta a gettar luce sul significato corrente e sul gusto squisito del primo cinema, assai più delle migliaia di schede che un giorno potranno essere ammucchiate sul tavolo del futuro storiografo. Ora, ch'io mi sappia, questo dettaglio è riportato soltanto nella mia Storia del cinema muto *e costituisce la testimonianza insostituibile di chi, come me, ha vissuto in quell'arco di tempo.*

Analogamente, facendo di nuovo riferimento al mio libro, mi piace riportare alcuni versi di Lorenzo Giusso, capaci di evocare il fiammeggiante divismo nostrano degli anni 1910-1915 assai meglio che non il passato morto di centinaia di film diligentemente repertati e catalogati, la cui proiezione suscita ormai negli spettatori delle generazioni successive soltanto un senso di ineffabile ridicolo e in quelli più anziani il ricordo frammentario e pietoso di un'epoca definitivamente tramontata. Certamente, questo oscuro disagio si intravede anche nei versi di Giusso, ma attraverso una patina, una leggera velatura, che rivela una elaborazione poetica di quel mondo, la quale trascende la materia di questo o quel film dell'epoca:

> *« Nei meridiani cine sonnolenti*
> *nell'ombelico delle vie sommersi*
> *fra strappi di ballabili dispersi*
> *ritrovo le mie ebbrezze adolescenti.*
>
> — — — — — —
>
> *Eroi delle edizioni popolari*
> *trasferiti nei film a gran metraggio,*
> *in voi versavo l'impeto selvaggio*
> *dei miei dementi sogni sedentari;*
> *sulle prode dei letti sanguinanti,*
> *prona su voi la nemesi assassina,*
> *tutte vi ho amato, o donne sfavillanti,*
> *artefici di lotte e di rovine »*

E ancora, a che valgono i titoli di centinaia di documentari, sia pure meticolosamente schedati, se non a provocare uno stato d'animo di insoddisfazione, dovuto non tanto al fatto che le cose in essi descritte sono passate, quanto alla loro impenetrabilità, perché siamo sicuri che non sono passate nel modo in cui oggi noi le vediamo? Proprio dal riconoscimento di questa irrimediabile difformità prende le mosse la avventura personale e poetica dello storico, su un piano di esperienze proustiane.

Certi titoli di vecchi documentari — scrivevo nel mio libro — valgono da soli a farci rivivere gli anni del primo anteguerra: così Il varo della « Dante » *(1907) risuscita le figure delle signore in trine e degli uomini col filo di seta della paglietta all'occhiello; e* Il processo Tarnowska *(1910) risuscita il clima dei grandi processi penali che rivoluzionavano l'Italia giolittiana e trasformavano le aule giudiziarie in veri palcoscenici da teatro popolare.*

Ma quanto riesce difficile — aggiungevo — fermare il momento storico di tutte queste immagini del tempo perduto! In un catalogo del 1910 trovo indicato un « disastro di Calitri », registrato da quasi tutte le case, Cines, Comerio, Ambrosio, Italia: ecco che non riesco a ricordare di che disastro si trattò. Ciò che so è che cinematograficamente quella calamità era lunga 85 metri. Ma uno dei più antichi documentari italiani è quello che presenta i funerali di Sua Maestà il Re Umberto, con la partecipazione — dice il manifesto — « dello Stato Maggiore a cavallo, deputazioni, corpi insegnanti, presidenti di tribunali civili e penali e di corti d'appello, ufficiali, generali dell'Esercito e dell'Armata, rappresentanti degli ordini civili e militari, nonchè dei Cavalieri dell'Ordine della Santissima Annunziata »: traspare da queste righe la dimostrazione del cordoglio più ufficiale.

Che dire, poi, dei primi documentari girati in Italia da Vittorio Calcina e presentati in Monza ai Reali nell'ottobre 1899? delle immagini, ad esempio, di un corteo nunziale, rispolverate a distanza di tanti anni, carichi di storia? Si pensa alle tante coppie che nel tempo intercorso tra il primo bacio e lo ultimo parto ebbero tutto l'agio di formare le classi di leva della prima e della seconda guerra mondiale.

Restando nel campo del cinema muto, la Histoire du Cinéma *di Bardèche e Brasillach (parlo della prima stesura del 1935, e non degli ulteriori arbitrari rifacimenti) a differenza di altri testi filmograficamente più completi è un quadro di squisita ricostruzione ambientale: Robert Brasillach era uno scrittore di razza, non un tapino compilatore del catasto cinematografico. Per rendersi conto di questi valori, basta rileggere la deliziosa descrizione di uno dei primi film di Lumière.*

« Sur les genoux de Mme Lumière, une gracieuse petite fille se barbouillait de Phosphatine Fallières: on appelait cela Le Gouter de Bébé. *Autour de la pièce d'eau du parc, en robe de tussor e corsage à pois, le canotier posè sur les yeux, la charmante Mme Lumière pêchait des poissons rouges avec un geste mutin; et sous la tonnelle au fond du jardin, Auguste et son ami Mister Trewey jouaient au piquet devant des verres de bière.* Les distractions du cercle de famille, *les promenades, les petits jeux ont aujourd'hui une admirable saveur desuète, peinte aux couleurs de la vie bourgeoise à la fin*

du siècle. Tout cela, devait écrire quarante ans plus tard un critique américain, est "magnifiquement français"».

Da questa poetica interpretazione che Brasillach ci dà dei film di Lumière ci viene una riprova della acutezza dell'osservazione del Marrou, per il quale il lavoro dello storico non può ridursi ad una pretesa registrazione di un passato estinto, nel nostro caso ottenuta attraverso la elencazione dei cast *e dei* credit: *laddove la personalità dello storico manca, ci troveremo di fronte a dei cataloghi più o meno precisi, non a delle autentiche storie del cinema.*

Ciò che si è detto per la Histoire *di Brasillach si deve ripetere per* Vecchio cinema italiano *di Eugenio Ferdinando Palmieri, opera che pure esprime una felice ricostruzione dell'ambiente della prima cinematografia, al tempo stesso ambiente esaltante e ridicolo. Per convincersene, basta rileggere la sola pagina dedicata agli ultimi amatori in monocolo del cinema italiano 1910-1915, nella quale si vede come l'autore, partendo da un fatuo dettaglio, apparentemente secondario, pervenga alla illustrazione di una certa maniera di vivere* mondana, *tipica della società italiana al tempo di Giolitti:*

« Rivedo quegli ultimi amatori in monocolo, quegli ultimi esteti in paglietta. Rivedo la mia bionda infanzia. Monocoli dappertutto; alle corse e nei palchi, alla ribalta e sullo schermo, nei libri, e nei fogli umoristici; e, primo e invincibile, il monocolo letterario e spadaccino di Luciano Zuccoli; come una goccia di rugiada sul baffo destro, secco e impermalito: come « un punto sopra un i *gigante ». I baffi alla Guglielmo.*

« Folleggiavano in caramella i tenori dell'operetta; i principi in incognito, i visconti indebitati, i tenentini senza plotone: la ilare masnada di Lehar e di Fall, la lieta masnada straussiana, che, per una donnina del Varietà, buttava via il trono, imbronciava gli antenati, rinunciava al generalato. « La vita non è che un valzer »: la vita, e la storia: poi le cannonate sconvolsero quei sereni reami; e la storia, trillante e sospirante nel suono dei violini, fu, nel rombo del cannone, una cosa seria.

« Folleggiavano in caramella i fini dicitori; folleggiavano i baroni cinquantenni per le sciantose napoletane avvolte in un serio nome forestiero; folleggiavano, nelle commedie graffianti di Giannino Antona Traversi — caramella famosa — la nobiltà; e il poeta Ugo Ricci — famosa caramella partenopea — sospirava in un bilancio dell'annata:

> *« Catarri: tre. Conflitti con i miei*
> *per un libro smarrito o un vaso rotto:*
> *quattro. Protesti di cambiali: sei.*
> *Rotture di monocoli: ventotto ».*

« Sullo schermo la marcia monocolata degli amatori si svolgeva implacabile, satanica, radiosa. Guatava la caramella dall'occhio di Amleto Novelli, di Febo Mari, di Alberto Collo, di Livio Pavanelli, di Alberto Capozzi, di Mario Bonnard. Tubino, monocolo e brache strette alle caviglie: che orgia ».

Ovviamente anche questa pagina dedicata a un tratto di costume implica un insostituibile giudizio di valore, che appartiene allo scrittore Eugenio

Ferdinando Palmieri in veste di referendario dell'epoca che descrive. Scrivete i vostri costumi se volete la vostra storia, *ha detto Machiavelli. Ma allora, come si fa a sostenere che la storia del cinema sia ancora da scrivere, con ciò implicitamente lasciando andare in malora una più ampia e approfondita documentazione oggettiva?*

In realtà, anche se un giorno molti tra i film muti elencati nelle nostre storie ma scomparsi, venissero ritrovati e sottoposti alla fruizione di uno spettatore non preparato, sarebbe a costui impossibile cogliere il senso profondo dell'epoca cui appartengono e quindi formulare un valido giudizio di valore.

D'altronde, l'esattezza di ciò che qui vado dicendo è confermata ogni giorni dalle proiezioni retrospettive dei film del periodo in esame: queste proiezioni destano spesso l'ilarità degli spettatori superficiali o almeno impreparati. Proprio qui, a rettificare questi atteggiamenti, interviene la funzione dello storico del cinema.

Mi sia consentito soffermarmi su un altro punto, che mi sembra particolarmente illuminante. Sono ben noti i pregi e i difetti della grande Storia generale del cinema *di Georges Sadoul, della quale sono stati pubblicati soltanto cinque degli otto volumi che dovevano costituire l'opera completa: 1) Invention du cinéma (1832-1897); 2) Le pionniers du cinéma (de Méliès à Pathé); 3-4) Le cinéma devient un art (1909-1920); 5) Le cinéma pendant la guerre (1939-1945).*

Due ne sono gli aspetti negativi: la imprecisione delle informazioni, in ispecie filmografiche, per rimediare alla quale lo stesso autore si riservava di pubblicare un intero volume dedicato alla « errata-corrige »; e la smaccata tendenziosità del presupposto ideologico, per cui, ad esempio, Sadoul non perdonò mai a Lubitsch di aver amabilmente ironizzato nella deliziosa commedia Ninotchka *certi aspetti della vita privata nella Russia Sovietica.*

Per quel che concerne il primo punto (la imprecisione delle informazioni), lo stesso Sadoul, quando — alcuni anni or sono — venne a casa mia, mi rivelò la edificante storiella di una mistificazione di cui era rimasto vittima. Si trattava di questo. Al tempo della stesura del terzo volume, egli aveva incaricato una dama ben informata dell'alta società romana di controllare gli elenchi dei film muti interpretati da Francesca Bertini e di quelli interpretati da Pina Menichelli. Sentite, ora, come si regolava per la bisogna l'estrosa dama. Costituito una specie di collegio di vecchie signore, ella formulava le attribuzioni alla Bertini o alla Menichelli affidandosi non soltanto ai ricordi personali suoi o delle amiche, ma anche ad un... geniale calcolo di probabilità, che in qualche modo anticipava... il principio di indeterminazione della fisica moderna. Vale a dire che il sinedrio delle vecchie dame, dopo di avere attribuito, senza approfondire, cinque o sei pellicole alla Bertini, decideva incontanente di assegnarne a caso un'altra mezza dozzina alla Menichelli, tanto per equilibrare le partite!

Un altro egregio e benemerito francese, Jasques Deslandes, si accinge a scrivere una storia comparata del cinema, in cinque volumi (5). *Nella intro-*

(5) Ed. Casterman, Parigi.

NOTE *duzione, l'autore comincia col controbattere un altro* slogan, *per il quale non dovrebbero ritenersi valide le storie generali del cinema, giacché una loro effettiva generalità sarebbe irraggiungibile per la complessità della materia. Questo argomento, meramente empirico, che circola tra noi accanto a quello delle storie ancora da scrivere, è rigorosamente impugnato dal Deslandes, il quale osserva come sia errato il criterio di voler studiare le diverse scuole e le diverse tendenze in un quadro ristretto alle frontiere di un solo Paese e perciò forzatamente arbitrario. Data la enorme divulgazione del prodotto filmato nei cinque continenti — afferma Deslandes — le interferenze sono talmente fitte che è assolutamente impossibile spiegare fedelmente lo sviluppo dell'arte cinematografica in un determinato paese senza tener conto degli svolgimenti registrati negli altri paesi.*

Alla dimostrazione è sufficiente un solo esempio: se non ci si rifà al neorealismo italiano è impossibile comprendere le basi del New-Cinema americano o di quello inglese, così come al neorealismo sono agganciati, almeno in parte, alcuni presupposti della Nouvelle Vague francese. Perciò Deslandes ha scelto il metodo di confrontare le varie cinematografie nazionali, sviluppando delle reciproche linee di forza e sottolineando delle influenze scambievoli, secondo un metodo che ha già dato risulati positivi nel campo della letteratura.

Ecco qui di seguito le principali inesattezze che ineccepibilmente Deslandes rimprovera a Sadoul:

1) Data inesatta del brevetto del Praxinoscope di Emile Reynaud (1877 e non 1880);

2) Imprecisa descrizione tecnica delle Stereo-Fantascopio di Duboscq;

3) Anno delle prime proiezioni di Marey: 1897 e non 1899;

4) Inesatta descrizione dell'apparecchio di Le Prince;

5) Anno delle prime esperienze di Friese-Greene: 1889 e non 1886;

6) Edison non girò soltanto in interno, nel suo famoso studio Black-Maria, ma anche in esterni.

7) Inesatto resoconto delle relazioni intercorse tra Georges Méliès e Antoine Lumière in occasione delle sedute al boulevard des Capucines;

8) Skladanowski, pioniere del cinema tedesco, non poteva più viaggiare negli anni 1939-1945 per conto dei servizi della propaganda hitleriana, perchè era morto sin dal 1939.

Tutti questi peccati — alcuni veniali — ragionevolmente imputati da Deslandes a Sadoul non inficiano la validità dei giudizi critici di questo scrittore, che sono e rimangono dei giudizi di valore, e tanto meno quella della sua efficace ricostruzione ambientale dell'epoca in cui le esperienze in questioni si situarono.

Ma, soprattutto, non è giusto asserire che Sadoul non avrebbe dovuto scrivere la sua Storia, *sol perché un giorno il Deslandes vi avrebbe riscontrato alcune deficienze di informazione, inevitabili nel quadro di un'opera così vasta.*

Mi sia infine consentito ancora un esempio.

La storia delle invenzioni del cinema trova i suoi fondamenti strutturali non soltanto nelle applicazioni tecniche dei vari scopritori, ma in un

principio configurazionale scientifico, che è quello dell'abate Nollet (1700-1770). Fu, infatti, questo grande fisico francese ad osservare che l'impressione da noi registrata quando la retina viene eccitata dalla luce non si cancella allorquando lo stimolo scompare: in altri termini, dopo il cessare della sorgente luminosa la nostra percezione persiste per una frazione decimale di secondo. Da questo principio deriva che si può eliminare la immagine che noi osserviamo e rimpiazzarla con un'altra senza che l'occhio percepisca l'intervallo, a condizione che la sostituzione si realizzi con una certa rapidità. Agendo così con le successive immagini di una serie che mostra le diverse fasi del moto di un oggetto, si ottiene la perfetta illusione di tale movimento.

Questo principio è stato ulteriormente elaborato, a partire dal 1912, dal Wertheimer, ed enunciato come fenomeno phi, *fondato sulla constatazione che due punti luminosi proiettati* successivamente *sopra uno schermo, ad una certa distanza l'uno dall'altro, vengono visti, in certe condizioni, non come due punti separati, ma come un solo punto che si muove attraverso lo schermo. Il Dorfles vi riscontra, a ragione, un tipico esempio di* percezione illusoria, *del resto da me già segnalato nella mia* Storia del cinema muto; *nel mio libro, anzi, io attribuivo tale illusione ad un difetto dell'occhio umano, che, non essendo abbastanza rapido nel cogliere una immagine, la trattiene ancora sulla retina per una frazione infinitesimale di tempo dopo la sua scomparsa, rendendo così possibile l'applicazione cinematografica.*

Orbene, la conclusione è sempre la stessa: si può mai sostenere che in attesa delle investigazioni del Wertheimer, prima degli apporti — senza dubbio fecondi ma non decisivi — di questo scienziato, nessuno storico del cinema avrebbe potuto enunciare la nozione strutturale del cinema basandosi sul principio di Nollet, che non è poi molto difforme da quello del « fenomeno phi »? *Come non vedere che, attraverso preclusioni del genere, si avrebbe nella cultura, anziché una evoluzione, un assurdo immobilismo?*

Ai numerosi esempi addotti altri potrei aggiungerne. Ecco che un libro come quello di Ernesto G. Laura, dedicato al cinema ceco, seguita a costituire un testo di sicuro riferimento per chi oggi intenda occuparsi di quel cinema, anche se col passare degli anni le fonti cui l'autore ha attinto si sono certo ulteriormente ampliate. Lo stesso è a dire in rapporto alla cinematografia francese: nella storiografia cinematografica il libro di Osvaldo Campassi Dieci anni di cinema francese *ha costituito per anni il primo esempio di una completa messa a punto filmografica; il volume di Alfonso Canziani* Cinema francese 1945-1947 *costituisce quasi la integrazione dell'opera di Campassi per il periodo successivo, almeno per quanto riguarda la scrupolosità metodologica.*

A identiche conclusioni si perviene se si esamina lo stesso problema in rapporto a campi più particolareggiati.

Consideriamo il caso di uno studioso che abbia voluto occuparsi delle forti influenze esercitate dal teatro dialettale sulla formazione del neorealismo italiano, cominciando dal napoletano Eduardo Scarpetta per arrivare al genovese Gilberto Govi. Fermiamo la nostra attenzione proprio sulla filmografia di Govi inserita nel volume di Aidano Schmucker Il mito di Govi. *È chiaro che una ricerca con tanti elementi inediti può riuscire di notevole aiuto allo storico del cinema italiano. Ma il libro ha visto la luce solo nel 1968. Doveva allora*

quel tale storico rinunziare ad affrontare il tema dei singolari apporti degli attori dialettali, in attesa che fosse pubblicato il testo di Schmucker?

La risposta è implicata nel quesito. Al momento, dunque, di concludere la mia analisi, devo ribadire il punto che mi sembra incontrovertibile, e cioé che le storie del cinema, come tutte le storie, si scrivono e vanno scritte in base al materiale di cui l'autore può disporre al momento in cui redige il suo testo e sul quale egli è tenuto ad esprimere il proprio personale inconfondibile giudizio di valore, con la serietà e l'impegno che tali studi esigono: cosa purtroppo abbastanza rara nel campo della nostra arte.

Da circa settant'anni operatori e registi, sceneggiatori e tecnici, finanziatori e artisti lavorano a produrre film. Dei film prodotti, una parte è andata perduta deliberatamente distrutta, una parte è in nostro possesso. Si tratta di un patrimonio che viene rinnovato quotidianamente e febbrilmente. Ovviamente, se scoperte di nuovi documenti arricchiscono il materiale informativo, gli storici avranno il compito di adeguarsi, ampliando le basi delle loro ricerche, modificando — se è il caso — i risultati raggiunti dai loro predecessori.

Solo così la storia diviene storia, e cioé — come è stato detto — tradizione operante. La « storia del cinema ancora da scrivere » è dunque un miraggio inconcludente: se è vero che tutto ciò che noi conosciamo lo conosciamo solo come passato.

Lungi da me, naturalmente, l'idea di sottovalutare la ricerca meticolosa e cosciente delle fonti. Non vorrei essere frainteso; penso, anzi, di aver dato la concreta dimostrazione del mio pensiero al riguardo nella stesura del secondo volume della mia Storia. Ma a mio avviso il compito dello storico comincia proprio dopo che questa fase di ricerca è stata esaurita, sicché essa deve essere coniderata come un punto di partenza, non di arrivo. Punto di partenza che si verifica al momento in cui l'autore si assume il compito di formulare quei giudizi di valore che nel loro complesso rappresentano la sua autentica cifra spirituale: in essi i fatti — come scrivere uno dei maestri della storiografia moderna, Charles Morazé — hanno la stessa « relativa importanza dei mattoni in un'opera architettonica ».

Questi insostituibili giudizi di valore vanno formulati ad un certo livello di sensibilità umanistica, la cui « discoverta » Vico assume come intermedia tra la facoltà creatrice e la imaginazione commossa, e sulla quale Herbert Marcuse pone oggi l'accento, auspicandosi il ritorno di una civiltà che sia in grado di prescindere dai riflessi e condizionamenti tecnologici, dopo di averli — s'intende — integralmente assimilati.

Da questa premessa si deduce che, sul piano della nostra arte, il critico o saggista che sia capace di comprendere il Faust di Goethe o di meditare su un capitolo di Schopenhauer è in grado di apprezzare un film di Dreyer o di Bresson assai meglio dello specialista filmografico, anche se a questo ultimo vada assegnato il merito di aver acclarato, una volta per sempre, che L'amor mio non muore, film muto della « Gloria » interpretato da Lyda Borelli, venne girato nel primo e non nel secondo semestre dell'anno di grazia 1913. È appena il caso di rilevare qui l'opposto crisma del giudizio di valore, impresso nel libro di Giulio Cesare Castello Il divismo, mitologia del cinema,

in cui egli riesce a filtrare una materia banalizzata dall'uso soffiettistico attraverso la rete della sua elegante e spirituale sensibilità.

Del resto, l'esempio più pertinente dell'asserto qui sopra formulato può esser dato dal cinema espressionistico germanico, che presuppone una approfondita conoscenza di tutta la poesia romantica tedesca (da Bettina ad Achim von Arnim, da Kleist a Brentano) nella quale vanno appunto individuati i germi della sua vocazione notturna: in quella poesia vediamo prevalere il lato oscuro dell'anima, stranamente sviluppato dal sogno, inteso come principio di tragedia mal soffocata che minaccia la nostra civiltà interiore *(Schlegel).*

Una nozione, questa, che vale assai più del noto schema di Kracauer, così largamente divulgato da apparire come un esasperante slogan, *secondo il quale il cinema espressionista tedesco starebbe a rappresentare, nel suo contesto, una anticipazione della maniera spietata di Hitler, come se questa — con un po' di buona volontà — non potesse essere allacciata a premesse molto arretrate nel tempo: si può ricordare che all'epoca di Federico il Grande — per esempio — la Prussia protestante, l'Austria cattolica e la Russia ortodossa si incontrarono nello stesso « corpo eucaristico » della misera Polonia, per effettuarne la spartizione! La formula di Kracauer è, comunque, fin troppo facile ad esser intesa ed applicata, e da ciò deriva la sua fortuna: la sua sostanza consiste nel rifiuto di qualsiasi autentico e fondato giudizio storico, per conclamare una evidente petizione di principio, limitata all'ambito etnologico: cioé che i tedeschi sono pur sempre tedeschi.*

Analogamente, della diffusa carenza di sensibilità culturale abbiamo avuto un'altra prova nelle critiche al film di Dino B. Partesano Il sapore dei sensi.*Pochi tra i recensori si sono accorti che il problema centrale non era quello — ormai consueto — dell'inserimento o non inserimento del protagonista nel quadro di una società massificata, ma del profondo divario etnologico tra i due personaggi principali: la donna, una romantica giovane tedesca, una vera ondina del Reno al tempo della leggenda di Lorelei; lo uomo, un solare ragazzo mediterraneo, scolpito, molto secoli fa, nel bronzo di Pompei o di Ercolano.*

Lo stesso è a dire in rapporto alla scarsa comprensione che si è avuta per il realismo magico dei cineasti francesi del periodo 1929-1940, che si avvicina abbastanza alla prosa lirica auspicata da Baudelaire: quel cinema mira a rendere il fantastico della esistenza quotidiana nella Ville pétrie de chair et de misère, *con le sue immagini familiari, ovattate di malinconia, care all'arte di Marcel Carné; i* trottoirs *che rispecchiano i chiarori opalescenti delle lampade; la pioggia minuta che il vento soffia sui volti; gli specchi dei bar in cui si compongono volti di donne pallidi e disfatti, i malefizi delle mura sudice, su cui cade la luce del crepuscolo, la miseria degli alberi che si torcono nei giardini sordidi, l'atmosfera crepitante di brume dei Lungo-Senna...*

Baudelaire, dunque, e ancora Baudelaire: è possibile formulare il giudizio di valore sul cinema francese di questo periodo soltanto evocando certe atmosfere insane e febbricitanti della sua poesia. Giudizio che conta assai più di un mucchio di schede filmografiche, sia pure diligentemente apprestate. In

NOTE *effetti, la critica moderna si oppone oggi decisamente alla specificità di questa o quella disciplina: la nozione di struttura consente di collegare lo spazio cinematografico a dominii coesistenti, finora considerati estranei (cinema e letteratura, cinema e arti plastiche, etc.).*

La verità è che la nostra specializzazione conta senza dubbio molti saggisti e critici altamente qualificati, ma anche alcuni gazzettieri sprovvisti del più elementare bagaglio culturale; uno dei quali, ad esempio, in perfetta buona fede ed al mio cospetto, opinava che la dolce vita *fosse una felice espressione creata da Fellini e non una gemma della poesia omerica. A questo siamo.*

Si capisce che a tale livello di incultura io non avrei dovuto scrivere la mia Storia, *in attesa delle nuove scoperte documentali. La verità è che molti lettori considerano un'opera del genere come una sorta di registro destinato semplicemente ad una frettolosa consultazione, e non pure come una somma di giudizi di valore. Sotto questo aspetto, potrei anzi dire che le storie del cinema sono ancora da leggere.*

INCONTRO CON L'AUTORE

Glauco Pellegrini: Testimonianza sul programma televisivo « Il giro del mondo: viaggio attraverso la musica del cinema internazionale » (*).

Dall'aeroporto di Fiumicino partono e arrivano, ogni due o tre minuti, aerei da tutto il mondo: appartengono alle classiche ed affermate società delle più grandi nazioni e sono aerei di nuove compagnie dei Paesi da poco usciti dalla schiavitù e dal colonialismo, oggi liberi.

Vanno in Africa, volano verso l'Asia, l'Australia, l'America.

E' venuto spontaneo iniziare il programma dal « Leonardo da Vinci » pur trattandosi d'un particolare itinerario con scali ideali, non realistici: un viaggio dentro i film e la musica che li accompagna. Proprio per questo, a sottolineare tale particolarità, nei titoli di testa delle otto puntate si vede un aereo in volo che si alterna ad un foglio pentagrammato con una mano che scrive musica, e poi riappare sovrimpresso alla musica stessa, o a strumenti: buzzuki (mandolino greco), tamburello, xilofono, mentre si ascolta la danza dal film *Zorba il greco*: un modo per inviare un saluto e un pensiero a Teodorakis, compositore e patriota, chiuso in carcere.

Qualcuno non ha capito o non accettato subito o respinto questo accordo di viaggio, ad altri, molti, è sembrato invece facile seguirci. Addirittura non è mancato chi, un poco superficialmente, sembrerebbe, o magari per antico voto di contestare quanto la TV produce, ha definito il programma « pezzetti di film ».

Non provo alcuna reticenza a confessare che per mettere insieme tanti « pezzetti » di celluloide ho studiato alla moviola duecento film, preso scene e sequenze da novanta opere, molte volte risolvendo attraverso sintesi varianti dai cinque ai dieci minuti: veri e propri intarsi, laboriosi e complicati dovendo, volendo rispettare il senso del racconto, il pensiero dell'autore pur nell'intento di sottolineare le qualità dell'apporto musicale.

Assieme alle riprese dal vero con le presentatrici (Graziella Granata, Paola Pitagora e Patrizia Valturri) a Fiumicino e a bordo di aerei, in treno, nave e pullman, a Parigi, sulla spiaggia del mare, nel villaggio

(*) Una bio-filmografia di Glauco Pellegrini (a cura di E.G. Laura) e altre notizie sono in *Bianco e Nero*, anno XXVIII, n. 3-4, marzo-aprile 1967, nel quale anche furono pubblicati tutti i testi di *Colonna sonora*, ricordati in questo intervento.

western e negli studi di Via Teulada, e ancora le registrazioni ampex della vasta parte sinfonica, sedici mesi di lavoro.

A gran parte della stampa il programma è sembrato di qualità e interessante ed anche non poche testimonianze del pubblico sono giunte come premio per un impegno tanto lungo, un programma costruito allo scopo di interessare sempre più larghi strati di telespettatori allo sviluppo e ai problemi dell'arte cinematografica, senza pretendere che alcuno si iscriva ai corsi del C.S.C., serali e a domicilio.

Il giro del mondo segue le sei puntate di *Colonna sonora*, un panorama di sette ore sul cinema italiano visto attraverso la musica. Per la prima volta, forse, un discorso abbastanza approfondito sull'attività dei musicisti italiani in rapporto al film: ne rimane traccia in un volumetto curato successivamente con l'amico Mario Verdone.

Questa volta l'obbiettivo si spostava dallo schermo nazionale a quello più vasto del mondo: momenti del cinema o meglio della musica del cinema internazionale con abolizione (a differenza di *Colonna sonora*) del dialogo-dibattito tra registi, musicisti e produttori, e questo proprio per non ripetere la chiave della precedente trasmissione, anche se era risultato interessante vedere di fronte personalità come Fellini e Rota, conoscere il rapporto di lavoro tra Germi e Rustichelli, Antonioni e Fusco, o apprendere che Mario Nascimbene, il quale tanto spesso ha lavorato per Hollywood, si è sentito fare i complimenti dai registi di questi film, a prodotto finito e programmato, senza mai incontrarli prima, ed avere avuto con loro anche un solo scambio di opinioni.

Ma perché, nonostante l'affermazione, ricalcare la formula? (1).

Ora, per un sostanzioso *Giro del mondo* cinematografico e musicale non sarebbero state sufficienti quindici, dodici trasmissioni: come pretenderli programmi d'una tale mole?

E' già straordinario avere avuto spazio per otto serate, circa dieci ore.

Allora, dovendo procedere ad una scelta, nell'impostazione, non volendo portare soltanto un'interrotta serie di modelli, dopo una puntata musaico dal titolo *Si parte*, cioè si comincia, allestita anche per sperimentare il risultato d'un tale genere di discorso che procede, appunto, per esempi: vasto campionario zeppo di presenze di ogni sorta di film, appena divisi con un determinato criterio e collegati, oltre che dal testo a commento, dalla presenza di tutte e tre le presentatrici a disposizione (2), ho proceduto in questo modo: una trasmissione ciascuna a Francia, Germania e Gran Bretagna, due agli USA e due all'URSS, coi seguenti titoli, nell'ordine:

Parigi, *La notte tedesca*, *Minigonna e vecchi merletti*, *Bianco e nero*, *Un uomo e un cavallo*, *Vecchia e nuova Russia*, *Guerra e pace*.

---

(1) Dalla prima puntata: testo di Luigi Chiarini detto da Paola Pitagora: « Ci sono anche problemi particolari, tecnici, nel rapporto musica-film, rapporti e scontri tra autori del film (i registi) e i produttori e i musicisti, ma non partiamo per scoprire tutto questo: cose che si ripetono quasi identiche, in ogni paese. Il viaggio non è un'inchiesta, è di per sé uno spettacolo: basato sul rapporto tra la musica e le immagini dei film, rapporto non solo di contenuti, ma anche di ritmo ».

(2) Dall'inchiesta del Servizio Opinioni della Rai-TV. Alla domanda « Ha gradito questa trasmissione? », hanno risposto: 15% moltissimo, 43% molto, 34% discretamente, 7% poco, 1% per niente.

Impostate così le cose, sempre più appariva, strada facendo, che il programma non avrebbe in alcun caso ripetuto *Colonna sonora*. Per di più l'orchestra sinfonica, come era stato nel precedente ciclo, per la direzione del Maestro Armando La Rosa Parodi, avrebbe avuto il compito di fissare alcune presenze classiche dei distinti paesi: da Glinka a Britten, da Schönberg a Sciostacovic.

Poteva sembrare un'idea balzana questa presenza in un discorso cinematografico e sulla musica del film: rievocare, in soli due o tre minuti, importanti, talora celebri composizioni estranee al mondo del cinema.

Esempio: siamo a Parigi, la città vista da Clair, Godard, Truffaut, ed ecco che all'improvviso, all'interno dell'antologia cinematografica si apre una parentesi, e si ascolta Ravel, Debussy, Fauré; o in Gran Bretagna: perché mai Elgar, Boyce e perfino Purcell, con un salto indietro di tre secoli?

Il significato della scelta, invece, è uscito fuori, non ha confuso nessuno, e credo abbia lasciato in molti l'impressione che i commenti sonori scritti per il cinema, a partire da un certo livello, possono avere, se non sempre hanno, radici lontane e sono, alla fine, una categoria della musica, in ogni paese: nonostante le clamorose contraddizioni che quanti si occupano di cinema ben conoscono.

Dopo la prima puntata introduttiva, più che a temi o peggio a conferenze su di un tema, il lavoro svolto tendeva a questo risultato: condurre (ecco *il viaggio*) il telespettatore a Parigi; poi costringerlo a rivivere, in un'allucinante indagine, la tragedia tedesca profeticamente annunciata, oltre che dalla letteratura, dal miglior cinema di quel paese, nella sua più alta stagione artistica; fargli sfogliare un album di immagini sulla vita e il costume inglesi; e dopo, l'America: amara e dolce, bianca e nera, violenta e spensierata, nella prima parte, e quella del West leggendario, ma carico anche di orrori, nella seconda; e per finire l'URSS: dalle colossali storiche figure di principi e zar alla rivoluzione, alla guerra civile; e nell'ultima puntata la guerra patriottica sovietica vista dal cinema, e il suo riflesso nel nuovo corso, seppure ancora stentato, come testimoniano problematica ed inquietudine delle nuove generazioni (*Ho vent'anni*).

Altri avrebbero potuto benissimo procedere diversamente, ma la strada del mio *Giro del mondo* è stata questa: non lezione, non conferenza, e nemmeno prolissità nei testi a commento, ma fiducia nel pubblico e scelta, per lui, di quanto il cinema e la sua musica hanno fatto per raccontare e documentare storia e vita di alcuni paesi.

Un'antologia cinematografica dunque da seguire con attenzione e impegno, non solo illustrativa ma capace di dire qualcosa, almeno si spera, costruita per conquistare lo spettatore e trasmettergli più di quanto non possa un solo film (3).

Un programma inteso quale valido apporto, quindi non trascurabile, alle continue presenze cinematografiche sul video, complementare, se si vuole, alle serie di film dei maggiori maestri o ad altri importanti cicli, di cui sempre più spesso e non senza soddisfazione è possibile constatare s'arricchiscono i programmi TV, con indici

(3) Dalla prima puntata: testo di Luigi Chiarini detto da Patrizia Valturri: « Un film è una storia compiuta. Noi, invece, viaggiando dentro più film, nello stesso momento, e dentro la musica, cogliamo quello che ci interessa, ciò che vogliamo dire e mettere in risalto ».

talora di gradimento piuttosto alti. Parte, dunque, d'un complesso lavoro culturale, *Il giro del mondo*, anche se nato autonomamente, non ancora per un preciso organizzato lavoro di insieme.

A questa fatica si è praticamente dedicata la stessa équipe di *Colonna sonora* (4) secondo l'impronta dell'antica bottega artigiana, a ridosso della grande facciata industriale che è la televisione d'un paese moderno.

Un simile programma richiede soprattutto fiducia e pazienza: proprio quanto caratterizza il lavoro artigianale; così nascono trasmissioni che quando non abbiano molto di particolare sono forse sensibilmente differenti da tante altre, meno standardizzate.

La televisione mi va, voglio dire che vi collaboro volentieri perché quando ho risolto, con alcuni dirigenti, certi aspetti finanziari dei programmi, mi ci posso dedicare con la massima autonomia.

Ho sempre trovato un grande rispetto attorno alla mia opera: vengono a vedere le trasmissioni quando sono finite, cucite, montate: questo, per i programmi che faccio io, almeno.

Vuole il caso se ne possa fare uno come *Bel canto*, che è andato in mezzo mondo ed è stato il primo programma italiano trasmesso dalla TV sovietica; poi le sei puntate di *Canzone mia* che ridotte a due hanno avuto larga diffusione all'estero.

Ma, intanto, prima ancora che Guido M. Gatti proponesse *Colonna sonora*, sulla musica del cinema italiano, venivo riflettendo quanto si sarebbe potuto fare, attraverso il video, a vantaggio del cinema, per toccare strati di spettatori che mai hanno sentito parlare di « cine-club » o di « cinéma d'essai », e preparavo uno schema sulle « città italiane nel cinema italiano » (programma non ancora realizzato ma che sempre mi tenta).

Era il 1964-65: si trattava di lasciare una strada di più facile ed immediato successo (*Bel canto*, *Canzone mia*) per un'altra che mi avrebbe obbligato a costruire trasmissioni certo meno popolari, ma era pur sempre un modo, a mio avviso, di mantenere un contatto con ciò che maggiormente mi interessa, il cinema, attraverso un impegno che pur non volendo rinunciare ai valori culturali riuscisse ad evitare un pedante tono saggistico e, nonostante precise scelte critiche, potesse offrire ai telespettatori puntate libere e piacevoli, anche se non necessariamente facili, e ciascuna con una propria fisionomia e un carattere ben definito.

Ed ora, ecco come i novanta film della parte antologica del *Giro del mondo* sono stati distribuiti nelle otto puntate, e a quali musiche, poesie e brani letterari figurano accompagnati.

PRIMA: « SI PARTE »

I film: *Lawrence d'Arabia* di David Lean; m.: Maurice Jarre.
Il bastardo di Helge Lunde; m.: Jolly Kramer-Johansen.
La danza degli elefanti di R. Flaherty e Z. Korda; m.: John Greenwood.
Moby Dick di John Huston; m.: Philip Sainton.

(4) Hanno collaborato: per la regia, Laura Rossi Guerra; per la musica, Vittoria Richter Pellegrini; per il montaggio, Jolanda Benvenuti. Testi di Luigi Chiarini (prima, seconda, settima e ottava puntata) e Mario Verdone (terza, quarta, quinta, sesta) detti da Arnoldo Foà. Riprese filmate: operatore Sandro Messina, organizzatore Luigi Alessandrini.

Sangue viennese di Willy Forst; m.: Johann Strauss jr.
Bel ami di Willy Forst; m.: P. Mackeben.
Sangue e arena di Rouben Mamoulian; m.: Alfred Newman.
Calle Mayor di J. A. Bardem; m.: Joseph Kosma.
Il ponte di Waterloo di Mervyn Le Roy; m.: Herbert Stothart.
Il negozio al corso di E. Klos e J. Kadar; m.: Idenek Listra.
L'arpa birmana di Kon Ichikawa; m.: Akira Ifukube.
Moulin Rouge di John Huston (can-can); m.: Jacques Hoffenbach.
A noi la libertà di René Clair; m.: Georges Auric.
Partie de campagne di Jean Renoir; m.: Joseph Kosma.
Carnet di ballo di Julien Duviver; m.: Maurice Jaubert.

Musiche da dischi: Stravinsky - Bartok - De Falla - Ellington; musica popolare indiana, africana, cinese; canzoni del West.

Orchestra di musica leggera diretta da Piero Umiliani. Temi da cinque film di Clair: *Grandi manovre, Il milione, Quartiere dei lillà, Sotto i tetti di Parigi, A noi la libertà.*

Orchestra Sinfonica di Torino della Rai-TV diretta da Piero Guarino: *Valse grise* di M. Jaubert.

SECONDA: « PARIGI »

I film: *Vivere per vivere* di Claude Lelouch; m.: Francis Lai.
Alba tragica di Marcel Carné; m.: Maurice Jaubert.
L'Atalante di Jean Vigo; m.: Maurice Jaubert.
Quattordici luglio di René Clair; m.: Maurice Jaubert.
Quartiere dei lillà; m.: Georges Brassens.
Archimede le clochard di Gilles Grangier; m.: Jean Podromidés.
I quattrocento colpi di François Truffaut; m.: Jean Constantin.
Una donna sposata di Jean-Luc Godard (repertorio classico).
Parigi brucia? di René Clément; m.: Maurice Jarre.
La traversata di Parigi di Claude Autanta-Lara; m.: René Cloerec.

Musiche da dischi: Ferrè - Maitrier-Asso - Lopez-Chavalier-Willemetz - Asso-Monnot - Aznavour-Garvarentz.

Orchestra di musica leggera diretta da Piero Umiliani: *A Paris, Mademoiselle de Paris, Che tempo fa a Parigi, Ça c'est Paris.*

Solisti e trio: Ravel (pianoforte), Fauré (arpa), Debussy (flauto), Auric (oboe-fagotto-clarino), Barraud (idem).

Poesie: *Pont Mirabeau* di Apollinaire; versi di Baudelaire e Prévert.

TERZA: « LA NOTTE TEDESCA »

I film: *La ragazza senza storia* di Alexander Klüge; m.: un tango.
Sigfrido di Fritz Lang; m.: (5).
Westfront 1918 di G.W. Pabst; m.: Ernst Johannsen.
La tragedia della miniera di G.W. Pabst.
Berlino sinfonia d'una grande città di Walter Ruttmann.
Kühle Wampe di Slatan Dudow; m.: Hanns Eisler.
L'opera da tre soldi di G.W. Pabst; m.: Kurt Weill.
L'angelo azzurro di Joseph Sternberg; m.: Friedrich Hollander.
Salto mortale di E.A. Dupont; m.: Paul Dessau.
M di Fritz Lang; m.: (5)
Il testamento del Dr. Mabuse di Fritz Lang; m.: (5).
La settima croce di Fred Zinnemann; m.: Roy Webb.
La vendetta di Crimilde di Fritz Lang; m.: (5).
Gli assassini sono fra noi di Wolfgang Staudte; m.: Ernst Roters.

---

(5) Le sequenze di questi film sono state volutamente commentate con la *Marcia funebre* di Richard Wagner da *Il crepuscolo degli dei.* Il film degli Stati Uniti *La settima croce* è stato inserito in questa puntata per ricordare l'attività svolta, fuori dalla Germania, dagli intellettuali tedeschi fuggiti dopo il 1933. In questo caso, da Anna Seghers, autrice del romanzo dal quale il viennese Zinnemann ha tratto il film.

Ballata berlinese di A.M. Stemmle; m.: Werner Eisbrenner e Günter Neumann.
Musiche da dischi: R. Gagner.
Orchestra di musica leggera diretta da Piero Umiliani: due temi di Kurt Weill.
Coro di voci bianche (direzione Renata Cortiglioni): di Hindemith: *Costruiamo una città.*
Orchestra Sinfonica di Milano della Rai-TV diretta da Ettore Gracis: di Arnold Schönberg *Begleitungsmusik* op. 34 (Musica d'accompagnamento per una scena di film: *Pericolo incalzante, Terrore, Catastrofe* e un *Superstite di Varsavia* (dicitore Teodoro Rovetta).

QUARTA: « MINIGONNA E VECCHI MERLETTI »

I film: *Non tutti ce l'hanno* di Richard Lester; m.: John Barry.
Amleto di Lawrence Olivier; m.: William Walton.
L'uomo di Aran di Robert Flaherty; m.: John Greenwood.
Il fuggiasco di Carol Reed; m.: William Alwyn.
Breve incontro di David Lean; m.: Sergei Rachmaninoff (*concerto n.* 2 *per piano e orchestra in do minore*).
La signora omicidi di Alexander Mackendrick; m.: Cristram Cary.
Tom Jones di Tony Richardson; m.: John Addison.
Whisky e gloria di Ronald Neame; m.: Malcom Arnold.
Il fantasma galante di René Clair; m.: Mischa Spoliansky.
Orchestra di musica leggera diretta da Piero Umiliani. Temi da cinque film: *Concerto di Varsavia, Ponte sul Fiume Kway, Moll Flanders, Sabato notte, domenica mattina, Non tutti ce l'hanno.*
Per clavicembalo: Purcell (*suite*).
Orchestra Sinfonica di Roma della Rai-TV diretta da Ettore Gracis: Britten *Guida ai giovani per l'orchestra* (da un tema di Purcell).
W. Waugham: *Sinfonia antartica n.* 7.
Boyce: *Prima sinfonia.*
Elgar: *Enigma op.* 36.
Poesia: *Senza di te* di Adrian Henri (6).

QUINTA: « BIANCO E NERO »

I film: *West Side Story* di J. Robbins e R. Wise; m.: Leonard Bernstein.
Il fantasma galante di René Clair; m.: Mischa Spoliansky.
Il fuorilegge di Frank Tuttle; m.: David Buttolph.
Gli uomini preferiscono le bionde di J. Fields e A. Loos; m.: Jule Styne.
Stasera ho vinto anch'io di Robert Wise; m.: direzione (repertorio jazzistico, canzoni) di C. Bakaleinikoff.
Voglio danzare con te di Mark Sandrich; m.: George Gershwin.
Il selvaggio di Laslo Benedek; m.: Leith Stevens.
Io sono un evaso di Mervyn Le Roy;
Follie d'inverno di George Stevens; m.: Jerome Kern.
Rapsodia in blu di Irving Rapper; m.: George Gershwin.
Alleluia di King Vidor; m.: spirituals, canti negri eseguiti dai *Dixie Jubilee Singers.*
Cappello a cilindro di Mark Sandrich; m.: Irving Berlin.
A qualcuno piace caldo di Billy Wilder; m.: Adolph Deutsch.
Niagara di Henry Hathaway; m.: Sol Kaplan.
La calda notte dell'ispettore Tibbs di Norman Jewinson; m.: Quincey Jones.
Orchestra di musica leggera diretta da Piero Umiliani. Quattro canzoni: *Stelle e strisce, Autunno a New York, San Francisco, San Louis Blues.* E *St. James Infirmary.*

---

(6) Appositamente tradotta da Mario Verdone:
« Senza di te non ci sono paesaggi
né stazioni né case né magazzini a buon [mercato
né quieti villaggi, né gabbiani, né danze [di Scozia,
né notte, né giorno.
Senza di te
non c'è paese né città. »

Orchestra Sinfonica di Torino della Rai-TV diretta da Piero Guarino: Aaron Copland: *Appalachian Spring.*

SESTA:
« UN UOMO E UN CAVALLO »

I film: *Quel treno per Yuma* di Delmer Daves; m.: George Dunning.
Ombre rosse di John Ford; m.: Richard Hageman.
Il massacro di Forte Apache di John Ford; m.: Richard Hageman.
I cavalieri del Nord Ovest di John Ford; m.: Richard Hageman.
L'ultimo apache di Robert Aldrich; m.: David Raksin.
Mezzogiorno di fuoco di Fred Zinnemann; m.: Dimitri Tiomkin.
I cavalieri del Texas di King Vidor; m.: direzione di Boris Morros.
La carovana dell'alleluia di John Sturges; m.: Elmer Bernstein.
Vendetta all'OK Corral di John Sturges; m.: Jerry Goldsmith.
Musiche da dischi: temi popolari del West.
Orchestra di musica leggera diretta da Piero Umiliani: *The Guello.*
Poesie: *Pinto Ben* di William Hart (7).

SETTIMA:
« VECCHIA E NUOVA RUSSIA »

I film: *Tempeste sull'Asia* di Vsevolod Pudovkin; m.: Nicolaj Kriukov.
Alessandro Newski di Sergei Eisenstein; m.: Sergei Prokofiev.
Ivan il Terribile e *La rivolta dei boiardi* di Sergei Eisenstein; m.: Sergei Prokofiev.
Guerra e pace di Sergei Bondarciuk; m.: Vjaceslav Ovcinnicov.
La corazzata Potemkin di Sergei Eisenstein; m.: Nicolaj Kriukov.
Il ritorno di Massimo di Grigori Kozinzev e Leonid Trauberg; m.: Dimitri Sciostacovic.
Okraina di Boris Barnet; m.: S. Vasilenko.
L'uomo col fucile di Sergei Yutkevic; m.: Dimitri Sciostacovic.
Noi di Kronstadt di Efim Dzigan; m.: Nicolaj Kriukov.
Il quarantunesimo di Grigori Ciukrai; m.: Nicolaj Kriukov.
Musiche da dischi: Balakirev e Sciostacovic.
Orchestra Sinfonica di Roma della Rai-TV diretta da Ettore Gracis:
Michail Glinka: *Una vita per lo Zar.*
Alexander Borodin: *Nelle steppe dell'Asia centrale.*
Modesto Mussorgsky: *Una notte sul monte Calvo* e *Boris Godunov.*
Peter Ciaikovsky: *Marcia slava.*
Poesie: *Locomotiva, vola come freccia* di Maiakovski; *Fungo, oh funghetto* di Marina Svetaieva.
Brani da: *Tempeste sull'Asia* di Pudovkin; *I giorni rossi* di Konstantin Paustowsky.

OTTAVA: « GUERRA E PACE »

I film: *Quando volano le cicogne* di Michail Kalatozov; m.: M. Vaimberg.
Cieli puliti di Grigori Ciukrai; m.: Ziv.
La ballata del soldato di Grigori Ciukrai; m.: M. Ziv.
Pace a chi entra di Alexander Alov e Vladimir Naumov; m.: Nicolaj Karetnikov.
L'infanzia di Ivan di Andrej Tarkovskij; m.: Vjaceslav Ovcinnicov.
Ho vent'anni di Marle Khutsyev; m.: Nicolaj Sidennikov.
Musiche da dischi: Prokofiev.
Orchestra Sinfonica di Roma della Rai-TV diretta da Ettore Gracis:
Alexander Mossolov: *Fonderie d'acciaio.*
Dimitri Kabalevsky: *Colas Breugnon op.* 24.
Dimitri Siostacovic: *Settima Sinfonia di Leningrado.*
Aran Kachaturian: *In memoriam.*
Peter Ciaikovski: *Concerto n.* 1 *per piano e orchestra.*

---

(7) Appositamente tradotta da Mario Verdone:
« I canti popolari del West
narrano una storia tragica,
una tragedia che cavalca
perennemente con me.
La storia di un cavallo macchiato
con cui custodivo i bufali,
campione di corsa e di rodèo:
la storia di Pinto Ben... »

Poesie: *Prima della guerra - La verità* di Tvardovsky; *Per la nascita di un bambino* di P. Antokolsky.
Brani da: *Guerra e pace* di Tolstoi; *Mistero buffo* di Maiakovsky; *I giorni e le notti* di Simonov, *Uomini anni vita* di Ehrenburg.

Troppo lungo sarebbe percorrere l'itinerario, anche sommariamente, lungo i novanta film dalle prime immagini del deserto d'Arabia, coi suoi cammellieri in viaggio, durante la notte (8), dalle steppe nevose del nord all'India dell'elefante Kalanag e alle sue misteriose foreste, all'oceano solcato dalla baleniera del capitano Achab per quella che Lawrence ha definito « una caccia, l'ultima grande caccia, la caccia a Moby Dick, l'immane, antica, canuta solitaria balena, terribile nell'ira per i tanti attacchi ricevuti, bianca come la neve », fino alle ultime immagini del programma che mostrano il dialogo tra un giovane sovietico di questa generazione e il padre (combattente morto in guerra, più giovane del proprio figlio) nel problematico *Ho vent'anni* (9) e rivedere così i vari momenti scelti di ogni singolo film, dire il perché e stabilire, sulla pagina scritta, il rapporto tra quelle scene e la musica che le accompagna.

Davvero una fatica improba che, alla fine, non riuscirebbe nemmeno a rendere del tutto il senso del programma perché un discorso come quello de *Il giro del mondo* è immaginabile solo nell'ambito della televisione che acconsente di affrontare in un modo nuovo temi come questo che altrimenti troverebbero ancora e soltanto la loro sede in riviste specializzate (lunghi testi, qualche fotografia) o in sale di conferenze: un oratore davanti a qualche decina d'amatori del film e dei problemi particolari del suo sviluppo storico.

E' una via ampia, questa, aperta alla divulgazione e agli studi cinematografici, soprattutto per la partecipa-

---

(8) Luigi Chiarini: « Questa marcia ristabilisce un senso perduto del tempo che si distende in un ritmo visivo e sonoro: ecco l'infinito d'una volta che è proprio degli uomini montati su un cammello: ben diverso da quello dei cosmonauti! »

(9) Luigi Chiarini: « Emerge, a tutto tondo, quella individualità che la guerra, appunto, aveva sbozzato. Ma questa conquista significa anche maggiore responsabilità, più coraggio. E' difficile scegliere, stabilire come vivere, quando, pur essendo giovani, si sente che tutto invecchia rapidamente, che il mondo muta, che si appartiene ad una generazione a ponte, tra il vecchio e il nuovo, in arrivo ».

Ma non è poi sempre stato così, per gli uomini di ogni epoca?

Il padre, se non fosse caduto combattendo potrebbe aiutare questo giovane. E sembra che i miracoli si avverino: il padre adolescente appare al figlio più vecchio di lui. Non arriva solo, ma con altri compagni morti come lui, ragazzi d'una generazione che non si è sentita di transito, che aveva un compito, e lo ha assolto. »

Dal finale del film:

Il figlio: « Lo sai? Io invidio la tua sorte. »

Il padre. « Fai male. »

« Che cosa devo fare? »

« Vivere. »

« Come? »

« Quanti anni hai? »

« Quasi ventitre »

« Io ne ho ventuno. »

Si sente il richiamo di radio Mosca, il padre deve andare: abbraccia il figlio. Gli dice:

« Addio... Tra poco sarà giorno: devi andare al lavoro. Sono io che ti invidio ora. Sapessi quanto vorrei passare per le vie di Mosca. E' una città meravigliosa: la più bella del mondo... Addio, figliolo. Un anno dopo l'altro la distanza tra noi aumenterà e tu diventerai sempre più maturo. Continua quello che io ho iniziato. Io ho fatto il mio dovere, la mia coscienza è pulita, fa che la tua, fa che la tua possa esserlo altrettanto. »

zione d'un vastissimo pubblico (ammesso pure che fosse tra i più bassi che i programmi TV registrano, si tratterebbe sempre di una cifra impressionante) chiamato a seguire un intero ciclo di trasmissioni dove, come nel nostro caso, vengono presentati secondo una certa scelta (e con l'apporto di studiosi quali Luigi Chiarini e Mario Verdone) non già « pezzetti » o spezzoni di film, ma una ricca e vasta antologia, per portarlo a considerare (rivedendoli, in molti casi) vicini uno all'altro tanti importanti film e intuire valore e apporto del commento musicale, attraverso un programma che parte dalla premessa che ogni paese, prima ancora di produrre film (e quindi musica cinematografica) è produttore, da sempre, di musica: e per questo, appunto, sono state utilizzate, nel senso già accennato, le orchestre a disposizione.

E' stato per me estremamente interessante, ad esempio, inserire nella *Notte tedesca* non solo composizioni di Schönberg (per la profetica presenza d'una pagina come *Musica di accompagnamento per una scena di film: pericolo incombente, terrore, catastrofe*, o la testimonianza della più cieca barbarie del *Superstite di Varsavia*, ma perfino un semplice coro per voci bianche di Paul Hindemith *Costruiamo una città* del 1930: gli ultimi anni della Repubblica di Weimar (10):

« Dammi le pietre,
la sabbia a te,
prendimi l'acqua,
la calce è qua.
Sopra le case
mettiam le tegole
facciam le strade
per le automobili.
Presto finita è la città
se ognuno lavorerà.
Insieme fabbrichiamo
la nuova cittadella
di tutte la più bella
e poi la occuperemo coi nostri [secchielli
le pale i carretti i cavalli le bambole
i trenini e gli altri balocchi.
Insieme fabbrichiamo
la nuova cittadella.

Già una grave crisi attanaglia la Germania: nazismo e rovina sono alle porte: il coretto, che propone un clima così diverso dalla tendenza della musica, del romanzo, delle arti figurative e dei film di quell'epoca (11) e sembra quasi una favola, un sogno, o un'astratta invocazione alla salvezza nel mito dell'infanzia, ignora quanto sta maturando: ambiguità o candore di Hindemith, il quale, dopo anni di cosciente lavoro nel cinema splendido dell'avanguardia musicale tedesca sempre più si isola, si stacca dal gruppo degli innovatori ed accetta un'involuzione da cui non

(10) Mario Verdone: « Nella metropoli che lavora è anche la immagine (riferimento a *Berlino sinfonia d'una grande città*) d'un mondo che è in crisi. La musica di questo periodo, come la letteratura e il cinema, si oppone al romanticismo e cerca di rinnovarsi in nome del "reportage' dal vero e della così detta neo-oggettività: la quale, coi suoi accenti quasi documentari, può essere anche anticipazione e sinonimo di neorealismo ».

(11) Mario Verdone: « Nei film riecheggia l'espressionismo cinematografico, movimento che ha trovato il proprio linguaggio nella deformazione, e che si esalta di storie di incubo e di orrore.

Un celebre libro ha studiato il fenomeno dell'espressionismo cinematografico e delle sue presenze demoniache. Significativo il titolo: *Da Caligari a Hitler*. Come dire: dalle esperienze dei dottori satanici, dei supercriminali tipo Mabuse, degli smarriti come il professore dell'*Angelo azzurro* alle camere a gas ».

si libererà più nemmeno dopo la fuga per la vittoria hitleriana?

Ho inteso portare solo un esempio, parlando dei bambini costruttori della città di Hindemith (da me realizzato con un gioco di ombre).

Troppo lungo sarebbe qui, del resto, un discorso su quello che è stato il tentativo di incidere sul « visivo » della musica eseguita dalle orchestre, per ridurlo ai valori formali delle varie cinematografie, cercando di variare, di volta in volta, il metodo della ripresa (meglio, della registrazione) per evitare stacchi troppo decisi tra parte filmica e inserto ampex.

Enucleati dai duecento studiati alla moviola, e a loro volta desunti da elenchi di centinaia di opere, novanta film rappresentano un grande patrimonio: molti erano del tutto inediti per la TV, e qualcuno perfino per il pubblico italiano come certi vecchi film sovietici, mai doppiati, o *Una ragazza senza storia* di Klüge. Si mette insieme un così vasto numero di opere grazie alla comprensione ed alla responsabilità di enti culturali, cineteche e grandi organizzazioni private o statali.

Un ringraziamento particolare va rivolto all'ANICA, per quanto concerne l'aiuto a reperire ed ottenere il permesso di utilizzazione di molti film USA ed europei, e al Sovexportfilm per la concessione delle opere che, praticamente, sono in gran parte servite a comporre le due puntate dedicate al cinema sovietico.

Le otto puntate, in ampex anche per quanto concerne la parte antologica, onde uniformare tutto alle registrazioni musicali riprese con sistema elettronico, vengono ora trasferite in « vidigrafo »: tornano, cioè, dopo un lungo viaggio e attraverso un processo inverso, nuovamente cinematografiche e proiettabili.

Il programma viene affidato alla Cineteca del C.S.C. perché lo utilizzi, a titolo di studio, nei modi che meglio disporrà quella direzione (12).

I « pezzetti di film » del *Giro del mondo*, dunque, non sono nemmeno destinati al macero: restano.

Ancora possono essere visti, continuare a svolgere una funzione, al di là dei limiti che ogni impresa porta con sé e di cui, molto spesso, i primi a rendersi conto sono proprio i realizzatori.

Non già animosi nei confronti della critica più disattenta, sgarbata o incolta, né propensi ad accettare per esaltarsene gli elogi che da altre fonti giungono tavolta non sostenuti da precisi concetti, ma da vaghe esposizioni di gusto e quindi ugualmente inutili quanto le voci del dissenso acritico, ma piuttosto delusi allorché per il modo come critica ed informazione sull'attività televisiva si esplicano, da parte della stampa, viene spesso a mancare l'occasione perché s'inserisca una voce nel rapporto programma-pubblico che possa essere essa stessa di stimolo e di ricerca, dato che, nonostante i quindici anni di TV ed il lungo cammino percorso, si è ancora agli inizi.

---

(12) Il Centro Sperimentale di Cinematografia coglie questa occasione per rivolgere alla RAI — che ha gentilmente concesso a *Bianco e Nero* la pubblicazione di testi inseriti nel programma *Il giro del mondo* — un pubblico ringraziamento per la cortese attenzione, nel quadro di sempre più proficui rapporti di collaborazione fra istituti culturali e fra cinema e televisione.

RECENSIONI

I FILM

DILLINGER E' MORTO

R.: Marco Ferreri - **s.:** Marco Ferreri - **sc.:** Marco Ferreri e Sergio Bazzini - **f.:** Mario Vulpiani - **m.:** Teo Usuelli, Nicola Tamburro C.S.C. - **mo.:** Mirella Mencio - **int.:** Michel Piccoli, Anita Pallenberg, Gigi Lavagetto, Carla Petrillo, Mario Jannilli, Annie Girardot - **p.:** Alfred Levy e Ever Haggiag per la Pegaso s.r.l. - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Ital Noleggio Cinematografico.

Registi come Germi e Dino Risi, da un lato, Pasolini (con *Teorema*) e Ferreri dall'altra, occupano apparentemente lo stesso spazio sociologico, si occupano cioè tutti del neocapitalismo, della famiglia borghese, descrivono la corrosione dei rapporti, il dissolversi degli istituti. Ma i primi lo fanno nei modi ambigui della commedia all'italiana, in quanto sono confinati o meglio si confinano volontariamente nella cosiddetta correzione dei difetti del sistema, senza metterlo in discussione, anzi finiscono per sostenerlo; con i secondi l'universo borghese è fatto oggetto, nei modi propri del cinema, di un metodo sillogistico di investigazione e di verifica che diventa immediatamente tragedia.

Marco Ferreri, milanese, quarantenne, con alcuni film riusciti *(El cochecito, Ape Regina, La donna scimmia,* etc.) sembrava aver esaurito una tematica uscita in parte dagli schemi zavattiniani e in parte dagli umori neri dell'amico Azcona, dall'estro grottesco e corrosivo quanto fecondo, che lo ha accompagnato fedelmente con i suoi racconti e le sue sceneggiature fino a *L'uomo dai cinque palloni. Dillinger è morto* si colloca infatti nella scia de *L'uomo dai cinque palloni,* apparso in Italia solo nella infelice riduzione ad episodio del film *Oggi, domani e dopodomani* ma in qualche modo ne rovescia gli umori e ci presenta un autore nuovo, più lucido e compatto, non più amante della deformazione espressiva e dell'effetto comico.

Perchè *Dillinger è morto?* Il protagonista del film, un designer industriale, è attirato, mentre si prepara da solo una cena raffinata (la moglie è a letto con una accidiosa emicrania) da questo titolo a caratteri di scatola che appare nella carta involucro di uno strano pacchetto, trovato casualmente nel ripostiglio di cucina, e che contiene una vecchia rivoltella, capitata lì chi sa come. Il film nasce da questo incontro casuale fra un uomo d'oggi e un oggetto di altri tempi. È una specie di molla inconsapevole che scatta. Come si prepara la cena, così il nostro designer scompone, lubrifica, ricompone lucida e

carica la rivoltella. Ma in questa notte solitaria egli scompone e ricompone anche se stesso davanti ai nostri occhi, ci si presenta nella sua realtà di oggetto nel mare di oggetti, nel fascio di stimoli tattuali, sensorii che fasciano la nostra vita. Lo dice lo stesso regista, autore del soggetto (la sceneggiatura è frutto anche della mano di S. Bazzini): « Noi viviamo come il protagonista del mio film, a contatto cioè con gli oggetti. La nostra vita è una sorta di museo di oggetti inutili. La nevrosi si esprime soprattutto come feticismo dell'oggetto, intendendo con ciò non le mere cose inanimate ma anche i mezzi di informazione e comunicazione quali i dischi, i giornali, la tv. etc. Un giorno il mio personaggio fa un atto di discriminazione e ferma la sua attenzione su uno di questi campionari del museo: una pistola. Lo attrae soprattutto il carattere preistorico, da antiquario, della arma. Di qui ha inizio il processo di addizione ». Il processo di addizione finirà con tre colpi di rivoltella alla moglie e l'imbarco su una nave per Tahiti. Egli ucciderà per eliminare il simbolo più vistoso del suo status di prigioniero di un mondo confortevolmente alienante. Ma anche per dare un senso all'oggetto pop amorevolmente restaurato, pronto per il consumo.

Nelle parole di Ferreri il senso del film appare più calcolato e didascalico di quanto non sia il racconto: il più lucido e coerente che ricordiamo nel nostro autore, così da farne una opera unica nel suo genere. Ferreri come ha scritto giustamente Francesco Calderone ha abbandonato l'atteggiamento didascalico del convincere (cioè ha rinunciato all'introduzione di un metro ideologico e ad una specie di forzatura espressiva), cercando, dalla sceneggiatura al film, di avvicinare sempre più argomento e stile, fino ad annullare l'uno nell'altro (fare le riprese contro la sceneggiatura, col suo bagaglio di parole-immagini; fare il montaggio contro le riprese). Il racconto è completamente sciolto in un processo di visualizzazione e di un flusso di raccordi timbrici, tonali, che non lasciano spazio alcuno nè alcun silenzio attorno al personaggio, avvolto da un continuo fare e ricevere, consumare. Ecco perchè questo è un film sulle immagini e sulle protagoniste dell'azione, le mani. Mani di Michel Piccoli, e mani-personaggi di un curioso balletto (di Maria Perego) che acquistano valore di emblema del film, della sua oggettualità.

Ferreri stesso dice di avere volutamente adoperato il modulo narrativo del piano-sequenza, per fissare più agevolmente in sede di analisi la realtà del protagonista. Il protagonista cioè è campito conflittualmente, col suo mondo di oggetti organizzato intorno, e nel suo rapporto con essi. Questi oggetti sono immagini tv., alcuni filmetti di una gita con la moglie; la domestica (Annie Girardot) che il designer raggiungerà sul tardi della notte, e che assaporerà dopo averla cosparsa di miele; un cocomero al liquore; un serpente di plastica uscito dal parco-giochi del « Libro della giungla », la moglie stessa nel suo sonno, un registratore col suo respiro e la sua voce.

A chi si richiama il nostro regista con questa rappresentazione di un mondo invaso dalle sue proiezioni? La citazione è evidente, data la presenza dell'operatore Mario Vulpiani, e dell'attrice Anita Pallenberg. Li troviamo ambedue in un film recente di Mario Schifano (*Umano non umano*), il regista pittore il quale sostiene che il cinema soggettivo oggi è un cinema degli oggetti; che è precisamente la teoria

di Ferreri. Le analogie tra i due film di Schifano, *Satellite* (proiettato anche al festival di Pesaro) e *Umano non umano,* di cui dà notizia l'ultimo numero (208) dei *Cahiers du cinéma* sono tante e trasparenti, ma soprattutto è simile il procedimento dell'invasione parossistica delle immagini (cioè degli oggetti astrattizzati, resi pura forma ghiacciata e colorata) sugli oggetti reali, persone, luoghi. Dal recente *Umano non umano* Ferreri sembra derivare, assieme ai colori freddi di Vulpiani, che caratterizzano interamente *Dillinger è morto,* l'analisi, resa più avvertita e concentrica, delle « permutations visuelles et sonores qui s'operent dans un objet de manière ininterrompue, sans solution de continuitè. Donc, utilisation sistematique du 'ten minutes take' », fino a raggiungere il parossismo e arrivare alla esplosione finale. Anche qui gli elementi dominanti e contrapposti sono la « violence » (la corrida, la rivoltella) e la « fascination » (immagini esotiche, le musiche d'accompagnamento arrangiate da Teo Usuelli su temi dei Rolling Stones etc.). E ancora le sequenze sulle mani, e i gruppi di uomini ripresi in un angolo della camera vuota, su muri bianchissimi.

Dillinger è morto è soprattutto un film sul tedio ontologico dell'uomo moderno , un tedio coperto da un involucro di oggetti, e reso quasi invisibile. Cioè, l'uomo è tanto circondato e assorbito da materiali alienanti, da non accorgersi della sua alienazione. Siamo a uno stadio più avanzato rispetto al motivo tradizionale dell'alienazione-evasione. Gli oggetti chiudono l'uomo in sé, soddisfacendolo e nascondendo la sua noia, cioè la sua consapevolezza del non senso della vita. Ferreri vuole rendere questo significato all'inizio, in chiave ironicamente godardiana, attraverso alcune frasi tratte da Umberto Eco, e nel finale dove l'evasione tahitiana (vele, mare, sole, cielo, donna) diventa una serie di tele accese di rosso, alla Gauguin. In ciò molti hanno trovato una soluzione di comodo, una caduta di gusto. In realtà però Ferreri non voleva darci una conclusione romanticamente « happy », ma la sua traduzione in termini di letteratura o fumetto evasivo, il passaggio cioè è dall'inibizione borghese alla evasione, che è essa pure borghese, ma che ne è uno stato anteriore, più naturale.

Quale è il rapporto fra *Dillinger è morto* e *L'uomo dai cinque palloni?* Anche quello era un film sull'alienazione nella moderna società industriale. Ma lì il protagonista, vista fallire la espansione pubblicitaria del prodotto, si uccide. Qui invece egli non resta vittima all'interno del sistema, e reagisce attivamente. Questo vuol dire una « rottura » da parte di Ferreri con un sistema verso il quale egli è in rapporto sempre meno pacifico? No, il regista non è già arrivato a questo. Egli parla dei suoi film come oggetti di lusso, inutili come quella vecchia rivoltella a tamburo verniciata di rosso ma che può esplodere nelle mani di un pubblico di èlite: « Il sistema ha fatto del cinema un mezzo inutile », egli afferma, e « il discorso in sostanza resta all'interno della logica consumistica ».

E, per finire. Un film come quello che stiamo esaminando, celebra non tanto il personaggio come carattere individuato quanto come mediatore neutro, funzione tramite di una struttura fondata non sull'evento ma sulla idea, su una tensione filosofica, per quanto essa possa apparire assurda. L'azione percorre un tracciato rigido, prefissato dall'esterno. È merito di Michel Piccoli di avere assolto al compito con finissima calibratura, co-

me è apprezzabile e sfumata la presenza di Annie Girardot, la cameriera sexy uso cucina. Con quale divertimento essa chiede al suo padrone, appunto Michel Piccoli: « Perchè, poi, mi trova tanto « sexy »?

G. B. Cavallaro

ANGEL EXTERMINADOR, El (L'angelo sterminatore)

R.: Luis Buñuel - **s.**: da un lavoro teatrale inedito di José Bergamin « Los naufragos » - **adatt.**: L. Buñuel e Luis Alcorizia - **sc.** e **d.**: L. Buñuel - **f.**: Gabriel Figueroa - **m.**: suonata di Paradisi, brani dal II° Te Deum e da Scarlatti - **scg.**: Jesus Bracho - **mo.**: Carlos Savage - **int.**: Silvia Pinal (la Valchiria), Enrique Rambal (Nobile, l'anfitrione), Jacqueline Andere (la signora Roc), José Baviera (Leandro), Augusto Benedico (il medico), Cesar del Campo (il colonnello), Luis Beristain (Cristian), Antonio Bravo (Russell), Claudio Brook (il maggiordomo), Rosa Elena Durgel (Silvia), Lucy Gallardo (Lucia), Enrique Garcia Alvarez (il signor Roc), Ofelia Guilmain (Juana Avila), Nadia Haro Oliva (Ana Maynar), Tito Junco (Raul), Xavier Loya (Francisco Avila), Xavier Masse (Eduardo), Angel Merino (cameriere), Ofelia Montesco (Beatriz), Patricia Moran (Rita), Patricia de Morelos (Blanca), Bertha Moss (Leonora) - **p.**: Gustavo Alatriste per la Uninci y Films 59 - **o.**: Messico, 1962 - **d.**: P.A.C. (regionale).

Affrontare oggi un discorso critico su Buñuel non è facile, e non solo per l'ostacolo che viene dalla parzialità e dal disordine con cui sono state presentate e maltrattate le sue opere in Italia. Perché si tratta anche, mi pare, di muoversi cercando di evitare le opposte prese di posizione, da un lato di chi lo esalta sulla base di una più o meno larvata parafrasi dei contenuti, per il significato « antiborghese » (e qui le formule possono essere svariate) delle opere, dall'altro di chi si arresta di fronte alla « vecchia scrittura », ai ritardi culturali, alla polemica datata (magari dopo un generico omaggio all'autore de *L'âge d'or*). Quando invece sembra necessario porsi all'interno di una problematica poliedrica, dentro ad alcune contraddizioni dialettiche, per un verso legate alla persona del regista, per l'altro tipiche di una certa cultura o di certe avanguardie; non quindi un autore da affrontare « frontalmente », sulla base di una supposta chiarezza, a tutto tondo pur negli impeti barocchi della forma, della carica polemica, della violenza del *cosa*. Perché se no sotto questo solo angolo visuale dovremmo anche constatare non raramente i limiti della polemica, la sua consistenza — appunto — « datata »: la borghesia non è, o non è più, quella, non ha quei contorni precisi e tutto sommato decifrabili ecc.

A questo proposito *L'angelo sterminatore* può essere un film tipico: certo, vi è l'intento polemico, ma basta questo a qualificarlo? E questo giustifica da solo l'uso, magari solo apparente, di un cinema tradizionale? È sufficiente sottolineare che Buñuel rifiutà i lenocinî formali, perché la pregnanza dei contenuti non ne ha bisogno? Credo che il discorso vada completato, mettendo in luce come, accanto all'aspetto più evidente, vi sia anche, e in modo qualitativamente prevalente, un discorso implicito del regista sul cinema, e una sorta di sua costante ricapitolazione personale: non solo di temi, figure, ossessioni, ma anche di certe esperienze biografiche e culturali — cinematografiche in particolare — ruotanti attorno a due per-

ni-base: il surrealismo e la Spagna. In questa misura il discorso diventa anche autobiografico, ma attraverso molteplici mediazioni, senza identificazioni o confessioni: dietro insomma mi sembra esserci anche un'osservazione disincantatà sulle ragioni del suo operare — concreto e storico — come uomo di spettacolo. Ma accanto a questo va tenuto presente la sua volontà mistificatoria, che spesso ribalta i piani, rovescia le dimensioni; non cerchiamo insomma linearità o precisione.

Vediamo allora di districare le fila dell'*Angelo sterminatore,* cominciando proprio dal *significato.* Alla base appare evidente l'abitudine, che Buñuel porta talora sino all'esasperazione, di assumere uno schema, narrativo e emozionale, di tipo tradizionale; qui è il film a suspence (la suggestione del « naufragio » ecc.) come altre volte fu il melodramma, il film coloniale, il d'avventura o altro; schema che viene assunto non per rovesciarlo frantumandolo (il giallo, per esempio, alla Godard) ma per caricarlo di altre dimensioni, e non solo o non tanto — è chiaro — di contenuti o di interni umori. Ma questa proposta è anche la proposta del cinema come tale (i generi, gli ingredienti) perché questo è il cinema, o in particolare quello che lui, Buñuel, ha dovuto fare subendolo: industria, merce, mistificazione. Il rapporto insomma è dialetticamente ambivalente: cinico e disarmato, se si vuole. Come ambivalenti sono sempre i suoi film sul piano dei contenuti, mai dentro alle forzate dicotomie, prima di tutto quella tradizionale tra personaggi positivi e negativi.

Al di là dell'evidenza della « parabola » (la chiusura di classe, l'impotenza, ecc.) si tratta di vedere *come* essa viene articolata e quali sono le diramazioni, senza con ciò lasciarsi prendere dal gusto di un'esegesi minuziosa fino al bizantinismo. La situazione-base è una di quelle predilette da Buñuel, quella dell'« isola » (non solo « fisica », è chiaro), la possibilità cioè di mettere in rilievo uno *spaccato* reale per poter procedere ad una dissezione, all'evidenziazione delle ambivalenze, facendo perdere la dimensione solo individuale (B. ha più volte dichiarato il suo disinteresse per i problemi individuali): i personaggi sembrano sfuggire appena definiti. La loro « scoperta » parte dal lento sviluppo di una latenza, di una potenzialità (una sorta di *teorema* tutto laico, senza retaggi metafisici) di cui la panoramica iniziale dà la connotazione storica: la cattedrale (la temporalità come chiusura sedimentata) e la villa (la proprietà). La chiave dell'impianto narrativo è offerta dal suspence, una specie di artificio di cui l'autore ha coscienza e che viene presentato come tale, la laicità del mistero che pure — si badi — è un elemento imprescindibile: « nei film manca, di norma, il mistero, l'elemento essenziale di ogni opera d'arte », ha scritto il regista (che per questo, si sa, formulava delle accuse ben precise al neorealismo).

La « cifra » sociale è data dal banchetto. Innanzi tutto perché è una situazione *rituale* (tema attorno al quale ruota tutto il film, e non solo questo) come momento tipico; e poi anche perché, narrativamente, offre alcune occasioni preferite dall'autore: « amo i momenti in cui non succede niente... »; la macchina da presa ha una funzione precisa nell'isolare livellandoli i personaggi, e qualificandoli. Dietro la facciatata si va scoprendo l'interno. Ma in tutto è evidente la volontà di evitare lo « scandalo diretto », i grandi toni della perversione, le evidenziazioni macroscopiche. Vi è infatti un distacco che dà la lenta progressione della corrosione, della fredda autodistru-

zione: quella curiosità da entomologo di cui Buñuel parlava a proposito del protagonista di *El* (« un tipo che mi interessa al pari di uno scarafaggio o di un anofele »). Come per Celestina del *Diario di una cameriera* si tratta di scoprire certe « regole » per farne intendere la *normalità* in una certa situazione (« in verità — afferma Raul ad un certo punto — non so che dire. Mi sembra inverosimile. A meno che non sia troppo normale »); e, ancora come nel *Diario,* assume rilievo la posizione dell'integrazione normalizzata (il maggiordomo) che evidenzia l'ambivalenza del rapporto servo-padrone. È il discorso generale di Buñuel sulla corrosione che si estende al di là delle facili divisioni, la sua sfiducia nelle palingenesi; gli « altri », quelli di fuori, non possono entrare, magari per liberare distruggendo.

Il tentativo di « uscire » è generalmente oggettivato da Buñuel nella necessità della *ritualizzazione,* che egli considera esemplificativa del tentativo di copertura, del volontarismo delle consuetudini sclerotiche; ecco perché, anche nell'*Angelo sterminatore* ricalca l'inventario della ritualizzazione tipica, quella cattolica, in un crescendo di analogie. È un'esemplificazione ampia, che si articola in piani; il tema ricorrente del sacrificio, per esempio: l'agnello o il padrone di casa (e tra le tante altre citazioni basti pensare a quella del breviario bruciato in *La morte en ce jardin*); o quello della cena (che richiama quella più ampia di *Viridiana*); o i bambini (sinite...). Ed ha lo stesso peso la ritualizzazione degli oggetti: la superstizione, il senso della reliquia (la zampa di gallina), o il feticismo, suggestione che credo sempre presente in Buñuel (basti pensare ad *Ensayo de un crimen* o al *Diario*); o del gruppo e della casta (la massoneria), o, in altra chiave, dell'istinto (la messinscena di *Bella di giorno*). Solo con l'iterazione del rito la situazione *si muove*: Letizia misticamente lo scopre, e la finzione riprende, in uno scenario dalla teatralità insistita; la decomposizione si ricompone momentaneamente nell'esterno, nella forma, nella « scena ». Ma il circolo torna a chiudersi e questa volta è il risvolto storico del rito-sacrificio (il finale): la Chiesa come forma di dominio e oppressione. I puntelli della oppressione ruotano attorno ai miti dell'ordine, dio patria famiglia, così chiaramente — e didascalicamente — evidenti anche, per esempio, in una citatissima scena di *Ensayo de un crimen.* Si noti come il risvolto dell'oppressione (l'altra faccia della « chiusura ») si aggiunga dopo che il film sembra concludersi con la lunga carrellata all'interno della Chiesa, come nuova « apertura », in quel continuo superamento del finale caratteristico di Buñuel; che, stilisticamente, vuole evidenziare anche l'intento di tradire le attese dello spettatore.

Dentro l'arco del film ci è poi dato di rinvenire certe immancabili proposte buñuelliane: l'erotismo, gli accostamenti sesso-morte, la crosta dei perbenismi, la falsità dei rapporti (Raul e la sorella-amante-madre).

Ma il discorso di decifrazione potrebbe andare avanti, col rischio di non intendere il lato mistificatorio dell'opera, e di dover ammettere sul piano dell'effettiva incidenza — e pur riconoscendo la complessa articolazione simbolica formale — i limiti cui si faceva cenno all'inizio. Che sono poi quelli cui credo facesse riferimento Lévi-Strauss, nel suo giudizio, affrettato, sull'opera: « C'è discrezione o ostentazione, ma mai la nota giusta... B. ha trattato un grande problema, senza riuscire a interessarci durevolmente, e soprattutto senza farcelo vivere. Una bel-

la idea ridotta alle dimensioni d'uno spettacolo di marionette ». E invece mi sembra necessario non emarginare l'altro discorso, biografico alla radice ma mediato culturalmente e più precisamente formalmente; un discorso cioè che si svolge all'interno del film. Si è visto come B. tenda in un certo senso a inventariare alcune sue esperienze, a riproporre materiali e simboli anche per liberarsene, in una prospettiva dialettica che lo pone dentro a certe contraddizioni. E se la nozione di opera aperta ha un senso, credo che per B. debba essere usata, e non solo per la molteplicità possibile delle interpretazioni, ma anche per l'intento di coinvolgere lo spettatore e le sue capacità liberatorie, per generarne le attese e alimentare in fondo le sue insicurezze, fuori quindi dagli ottimismi consolatori. Anche per questo egli accetta certi schemi del cinema con le loro conversioni. Perché il suo è lo sguardo disincantato sul cinema: si consideri per esempio la capacità di adattarsi ai *tipi* di generi cinematografici (messicano o francese o anche americano), l'uso insistito dello schema melodrammatico, con la coscienza — è chiaro — dell'artificio di certe situazioni o soluzioni. Ma nel contempo egli crede che il cinema sia il suo unico mezzo di espressione, in cui mettere dentro i suoi umori e le sue esperienze culturali, obiettivandosi senza identificarsi (e allora la « cifra » di fondo resta sempre quella — biografica — spagnola). Il nucleo della sua opera è perciò ambivalente; in fondo, e più generalmente, è proprio quel rifiuto della mediazione in cui Fortini ravvisa la caratteristica distintiva dell'avanguardia storica. E, nei particolari, troviamo le varie antitesi. Tra irrazionalità della materia e sforzo razionale della forma. Tra invenzione e rigore: nell'*Angelo sterminatore,* ad esempio, tra sforzo irrazionale immaginativo e tendenza allo stile come evidenziazione (si pensi alla calibratura dei personaggi, all'uso della macchina da presa). Tra una concezione del linguaggio strumentale e la « coscienza dell'autoespressività delle strutture portanti » dell'opera, che lo porta ad un rapporto di non irrilevanza nei confronti della tecnica espressiva. Tra una fiducia nel « cinema di problemi », didattico se si vuole, e la coscienza dello sciogliersi di questo tipo di cinema. Esemplare, per questa ambivalenza, mi pare il caso di *The young one,* apparso solo di recente, e male (tra l'altro con il titolo all'italiana di *Violenza per una giovane*), a testimonianza della difficoltà per il critico o lo spettatore italiano di ricostruire l'iter buñueliano. Se isoliamo l'aspetto « problematico » razziale e ne accettiamo la soluzione prospettata, sia pure attraverso i richiami surrealisti alla « forza d'amore », non possiamo non constatare anche la genericità e la inconcludenza. E invece il discorso, preso ancora una volta un certo schema di film, va in altra direzione; fra cui, fondamentale, quella dell'evidenziazione dell'ambivalenza di situazioni o personaggi. E quella che fu altra volta negazione dell'happy end mi pare qui risvolto ironico del finale, e non accettazione dello schema della redenzione.

L'interscambiabilità degli aspetti contraddittori sembra trovare la sua maggiore esemplificazione nella dialettica realtà irrealtà, presente chiaramente anche nell'*Angelo sterminatore.* Viene spontaneo citare *Bella di giorno,* ma in realtà è il continuo intersecarsi di quelle che vengono ancora indicate a torto come le due faccie di B. (da un lato, per esempio, *Las hurdes, Los olvidados, The young one,* dall'altro i film più propriamente « inventivi »).

Dietro a queste ambivalenze, si sviluppa, lo si è visto, la direzione « ironica », un ribaltamento dei piani che sembra riproporre ogni volta il discorso senza più le acquisite sicurezze. Spesso è ironia su se stesso: si pensi al suo uso dei simboli, intesi come ingredienti cui affidare in parte la forza narrativa ma anche, assieme, come elemento di mistificazione, o più semplicemente come riproposta di citazioni interne o di suggestioni personali (nel film in esame per esempio la mano o l'orso).

Anche in ciò si evidenzia il fondo irrazionale del regista, forse la « cifra » fondamentale per intenderlo. Sono le suggestioni radicate del surrealismo, quella dialettica razionalità irrazionalità di cui il primo manifesto è una enunciazione assai nota; ha detto Buñuel: « Sono stato sempre attirato dal lato misterioso o strano che mi affascina senza che sappia perché ». È il suo ricorso, ancora su suggestioni surrealiste, agli elementi dell'inconscio, anche per la spiegazione di certa mitologia collettiva (si veda in proposito il « manifesto dei surrealisti a proposito de *L'âge d'or* »).

Anche l'erotismo (pure ne *L'angelo sterminatore*) ha una sua funzione fondamentale. Per B. è spesso una sorta di *test* rivelatore: dei tabù oppressivi, delle falsità, del tradimento, della corrosione. Da qui certe sue predilezioni per le inflessioni a carattere sadico; il Divin Marchese era il « sole nero » per Breton, e B. ne intende la carica eversiva. È una direzione del discorso surrealista sull'amore, che anche nel regista de *L'âge d'or* non diventa però proposta di valori universali, coerentemente a quell'impulso anarchico che sta nel fondo. Né speranza consolatoria di palingenesi storiche: non vi è posto per l'ascesi (*Simeone del deserto*), né per la purificazione (*Viridiana*). Né, tanto meno, sembra trovare posto una visione di classe articolata o precisa. Non chiediamogli risposte o soluzioni. Il suo sembra davvero — al di là di ogni diffusa o troppo facile etichetta — un cinema dell'ambiguità.

Giorgio Tinazzi

2001, A SPACE ODISSEY (2001: odissea nello spazio)

R.: Stanley Kubrick - **s.:** dal breve racconto « The Sentinel » di Arthur C. Clarke - **sc.:** S. Kubrik e A.C. Clarke - **f.** (superpanavision, metrocolor): Geoffrey Unsworth - **f. agg.:** John Alcott - **e.f.s.:** S. Kubrik - **m.:** Richard Strauss, Johann Strauss, Aram Khachaturian, György Ligeti - **scg.:** Tony Masters, Harry Lange, Erne Archer, John Hoesli - **c.:** Hardy Amies - **e.scg.s.:** Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Pederson, Tom Howard - **mo.:** Ray Lovejoy - **int.:** Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (dott. Heywood Floyd), Daniel Richter (« Guardiano della Luna »), Douglas Rain (Hal 9000), Leonard Rossiter (Smylov), Robert Beatty (Halvorsen), Margaret Tyzack (Elena), Sean Sullivan (Michaels), Penny Brahms (« stewardess »), Frank Miller (addetto al controllo), Alan Gifford (padre di Frank Poole), Edward Bishop, Glenn Beck, Edwina Carroll, Mike Lovell, Peter Delman, Danny Grover, Brian Hawley - **p.:** Stanley Kubrick e Victor Lyndon per la M.G.M. - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** M.G.M.

2001 è, pur nel quadro della più tradizionale organizzazione hollywoodiana, un film d'autore. Non solo perché Stanley Kubrick, oltre che regista, è anche uno dei due sceneggiatori (l'altro è Arthur Clarke, che ha scritto il racconto d'origine), e poi produttore e poi ideatore e direttore di quegli « effetti fotografici speciali » che tanta parte hanno nel film, ma

perché dappertutto c'è l'impronta di una personalità, quale la sua, autonoma, anticonformista, irripetuta, così che *2001: odissea nello spazio* non somiglia a nessun film di fantascienza o di fantapolitica finora realizzato. Perché non è un film di fantascienza in nessun senso del termine, ma *semplicemente* un discorso sull'uomo, l'uomo di sempre.

Mi pare utile, anche per questo, dare per scontato il curriculum di Kubrick, nel quale *2001* si inserisce senza alcuna anomalia. *2001* trascina fin dall'inizio lo spettatore in alto, verso il cosmo, con accordi dolci di musica, mentre il globo della Terra a poco a poco scompare. L'invito fra gli spazi è perentorio, ma non è né favolistico né gratuitamente spettacolare. Non si tratta di un mirabolante viaggio per giuoco. La rievocazione de « l'alba dell'uomo » ha per scenario il vuoto sconfinato su una Terra senza tracce umane, gli orizzonti bassi, incombenti, il cielo minaccioso e senza dolcezze, la luce da cataclisma, le rocce intatte e cupe, le caverne da cui non tardano a uscire stuoli di scimmie-uomini dalle grida gutturali e angosciose. È appunto un viaggio all'origine animalesca dell'uomo, prima che inizi il viaggio *con* l'uomo fra gli astri. Le bestie che scoprono la violenza (una di esse fa dell'osso una clava contro un suo simile-nemico) sono un viscerale « memento » prima della navigazione verso la Luna.

Lo stacco di molti millenni fra quella situazione e il viaggio nel cosmo è colmato da un tramite sottile quanto drammaticamente simbolico: l'osso di dinosauro che, divenuto ordigno di violenza, improvvisamente affonda senza peso negli spazi, si trasforma *magicamente* nell'autonomo, meraviglioso, verniano congegno che silenzioso e inesorabile naviga fra gli astri. Questa di Kubrick è una esile quanto perfetta immagine da alchimista (la musica sottile e raffinata, il colore straordinariamente legato alla situazione psicologica), che quasi sintetizza tutta intera la storia dell'uomo con un giudizio profondamente — ma forse non immotivamente — pessimistico. Ma è la violenza antica a trasmettersi all'uomo spaziale oppure è nella conquista spaziale che essa può essere superata? Il congegno avanza verso la stazione del cosmo, una grande ruota orbitale che gira su se stessa, una fantastica giostra a suono di valzer. C'è un grande rispetto e un grande amore per le macchine, nel film, oltre che amplissima capacità inventiva. Macchine che vivono nell'uomo e con l'uomo e quasi sono umane e superano l'uomo. La fantasia più libera è documentata sul più meticoloso dato scientifico, sulle ipotesi più aggiornate riguardo allo sviluppo all'infinito della cibernetica e dell'automatismo, così come le tecniche sono fra le più alte raggiunte dal cinema.

2001 fa scomparire qualsiasi altro film di fantascienza, e non solo per ricchezza di mezzi, ovviamente. Resta *Alphaville,* ma c'è almeno una grossa differenza, perché Godard vive all'interno della fantascienza e di ambienti già completamente condizionati, lucidi, astratti, compiendo una trasposizione di comportamenti *umani* in condizioni *disumane:* Kubrick, invece, si muove — pur con l'elettronica e i computers — dall'esterno e nello spazio, e il suo uomo è già al di là dell'umanità di oggi e della sua stessa intima misura umana, comportandosi, normalmente, non più da uomo. Chi più di tutti agisce « da uomo » è un robot, Al. Di qui il terrore del personaggio-umano, quando, nella sta-

zione sulla Luna, qualcosa — la lastra monolitica — si mette, radicalmente, fra di lui e le sue esperienze sicure, lucide, scientifiche, comprovate. Qualcosa di superiore — il mistero della vita?, Dio?, un dio?, la materia? — da cui i progenitori erano anch'essi stati colpiti — anche se *risparmiati,* vivendo essi stessi a un livello che non andava al di là di costumi elementari — e che ossessivamente ritorna, in differenti occasioni cruciali, quale ammonimento, ancora una volta, delle intrinseche limitazioni terrene.

Tutto è lucido, freddo e sempre indirettamente ironico, all'interno dell'astronave, gli strumenti, gli accessori, l'accesso all'ufficio turistico Hilton, il colloquio fra russi e americani che si dividono amichevolmente il dominio dello spazio ma poi si nascondono notizie vitali. In uno spazio rerefatto, nitidissimo, dove manca ogni punto di riferimento che non sia il tessuto stellare, il bell'ordigno naviga nell'ignoto: è uno spettacolo di una credibilità che non ha nulla di fantasioso (si pensa all'approdo del Surveyor sulla Luna); c'è molto dolore e molta ironia insieme nel film — verso gli uomini, soprattutto, quando si sentono troppo sicuri di sè — ma nessuna verso la macchine; la fantasia di Kubrick ne è indubbiamente affascinata. Così come è essa stessa affascinata dal misterioso irraggiugibile monolite, quasi scala folgorante vista in sogno da un nuovo Giacobbe — porta del cielo, — tale da scuotere l'universo col proprio fluido.

Da Giacobbe a Giove, « diciotto mesi dopo ». L'astronave parte verso Giove. La direzione del viaggio è affidata a Al, un robot della « serie 9000 », a prova di errore, non privo di parola e di pensiero, non salvo dai sentimenti e infine dai risentimenti. Quando dalla Terra viene comunicato ai due astronauti che Al, questo stupendo e spaventoso mostro di una nuova mitologia — che ha quale punto vulnerabile proprio il residuo umano — ha probabilmente sbagliato la valutazione di un'avaria, e che perciò i due uomini non possono più — come prima — fidarsi ciecamente di lui, Al si offende e si vendica. Uno dei due cosmonauti si perderà negli spazi come un manichino slogato, ma l'altro, con un antico, rudimentale strumento, un cacciavite, novello distruttore del drago, riuscirà a scardinare quel cervello spietato fino a ridurlo a una povera mente elementare e rudimentale.

È la vendetta dell'uomo sul mostro-macchina, ma è anche la fine dello uomo che non può superare i propri limiti. Se il « poeta » Kubrick è, come Dante, al cospetto di luminosissime condizioni extraterrestri e extraumane, il cosmonauta Bowman, il superstite, rivive in brevi, lunghissimi, intensissimi attimi una esperienza che lo trasfigura e che alla fine lo uccide, approdato che sia, dopo una corsa vertiginosa, su Giove o sulla Terra: entrambi, Terra o Giove, rerafatti e svuotati di umanità.

L'umanesimo di Kubrick (ricordiamo *Orizzonti di gloria* e *Il dottor Stranamore,* ad esempio) è qui al centro di un racconto che risente, da un lato, della frammentarità, delle pause, perfino delle angoscie con cui il film è stato condotto a termine, anch'esso quasi macchina misteriosa con una sua vita, una unità, un filo conduttore al di fuori di coloro che lo hanno realizzato; forse l'introduzione è troppo lunga, forse la logica delle situazioni non è sempre bene concatenata, forse i dieci minuti finali — quale che sia la loro soluzione

narrativa — sono un po' formalmente staccati dal loro stesso contesto. Ma non credo che tutto questo abbia molta importanza, di fronte all'ampio respiro dell'opera e alla concezione consapevole e insieme stupefatta di Kubrick. I mondi magmatici, in continua trasformazione — nella straordinaria abilità tecnica con cui è resa la velocità vertiginosa della macchina ma più ancora del pensiero — si presentano all'occhio sbarrato, impietrito e purtuttavia ancora curioso, palpitante, cupido dell'uomo, che è contemporaneamente una specie di cratere svuotato e ricondotto all'età primitiva. L'uomo è nello stesso tempo al punto massimo della sua esaltazione e allo stadio elementare delle sue possibilità, ancora alla lotta per sopravvivere: il respiro affannoso è anche il battito del suo cuore. È quasi l'Ulisse di Dante travolto dal vortice in vista del traguardo. Il timbro del colore, di cui l'espressionismo e il surrealismo insieme sono due chiare fonti di ispirazione, concorre a dare la misura della corsa pazza e angosciosa, in una materia prima informale, ribollente, rinnovantesi e nello stesso tempo staticamente eterna.

Vecchio di una vecchiezza che sembra millenaria, incenerito dalla visione cosmica, in mezzo a oggetti terreni ormai ridotti a vuoti simboli di una perduta consuetudine, gli strumenti spaziali quasi armature inutili, il cosmonauta si vede morire, e nel momento della morte vede il momento prenatale dell'uomo. Keir Dullea qui è attore bravissimo, così come quando — robot egli stesso — dialoga con Al: ma anche quella dell'interpretazione è una tecnica che nei film di Kubrick ha sempre funzionato in perfetto sincronismo con gli altri ingranaggi: come anche qui, in ogni momento.

Più europeo di cultura e di interessi di spettacolo che americano, Kubrick è col film di oggi al punto più ampio della sua ispirazione e del suo impegno di spettacolo: non al momento qualitativamente più serrato (*Orizzonti di gloria* è probabilmente un film completo e concluso, quello in cui la profondità e l'impegno dei concetti etici si accompagnano a un racconto senza rallentamenti e pause e senza dubbi né ricerche), ma certamente a quello più tormentato e legato ai tempi convulsi che stiamo vivendo. All'ironia tragica di *Stranamore* si assomma in *2001,* infatti, anche l'angoscia dell'uomo che teme di non riuscire più ad aver fiducia neppure in se stesso, e a controllare se stesso, senza aver risolto il mistero della vita, dall'alba della vita all'ultima delle proprie esperienze.

Giacomo Gambetti

ROSEMARY'S BABY (Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York)

R.: Roman Polanski - **s.:** dal romanzo di Ira Levin - **sc.:** Roman Polanski - **f.** (technicolor): William Fraker - **m.:** Christopher Komeda - **scg.:** Richard Sylbert, Sam O'Steen, Bob Wyman, Joel Schiller - **c.:** Anthea Sylbert, Allan Snyder, Sherry Wilson, Howard W. Koch, Jr. - **int.:** Mia Farrow (Rosemary Woodhouse), John Cassavetes (Guy Woodhouse), Ruth Gordon (Minnie Castevet), Sidney Blackmer (Roman Castevet), Maurice Evans (Hutch), Ralph Bellamy (Dott. Sapirstein), Angela Dorian (Terry), Patsy Kelly (Laura Louise), Elisha Cook (Sig. Nicklas), Emmaline Henry (Elise Dunstan), Marianne Gordon (Joan Jellico), Philip Leeds (Dott. Shand), Charles Grodin (Dott. Hill), Hope Summers (Mrs. Gilmore), Wendy Wagner (Tiger) - **p.:** William Castle - **o.:** G.B., 1968 - **d.:** Paramount.

In quale direzione Polansky si sia mosso, dopo aver raggiunto con *Cul de sac* i risultati finora maggiori e più significativi della sua ricca e multiforme carriera artistica ed essersi fermato, quasi in un momento di pausa ricreativa, a contemplare ironicamente il suo passato e i suoi « mostri » fantastici nell'incantevole gioco di *The fearless vampire killers* (Per favore, non mordermi sul collo!), lo vediamo ora con questo *Rosemary's baby,* che all'uno e all'altro dei due film citati si richiama, senza trascurare ovviamente le altre precedenti opere del regista (in particolare *Repulsion*), ma superandone in certo senso i confini formali in un più disteso e maturo linguaggio narrativo. E' la direzione del cinema fantastico, di marca surrealistica, in cui tuttavia — come nell'opera maggiore e minore di un Buñuel — gli elementi di chiara derivazione dal primo surrealismo e da talune ricerche formali dell'avanguardia storica non sono assunti come materiale archeologico o di riferimento storico preciso e documentario, ma ricreati in una diversa ed autentica visione critica della realtà contemporanea; utilizzati per aprire più d'una porta chiusa, dietro la quale ampi settori dell'esperienza umana e sociale dell'uomo d'oggi sono ancora nascosti.

È chiaro che il surrealismo di Buñuel e quello di Polansky differiscono tra di loro in più d'un punto, anzi potrebbero apparire incomparabili, su posizioni sostanzialmente antitetiche, non foss'altro che per la differente formazione culturale, ideologica, politica dei due autori e per la loro diversa età e condizione. Ma certi atteggiamenti dell'uno e dell'altro nei confronti della civiltà di massa e della tradizione culturale borghese e l'uso del fantastico e del mistero come lenti d'ingrandimento per mettere a fuoco le contraddizioni d'un sistema e più ancora d'una condizione umana — come si è visto in maggior misura nell'ultimo Buñuel, di *El angel exterminador* (L'angelo sterminatore) e di *Belle de jour* (Bella di giorno) — avvicinano le poetiche dei due autori, al di là ovviamente non soltanto dei differenti risultati artistici conseguiti ma anche delle rispettive « concezioni del mondo » espresse in termini contrastanti. In Polansky è presente infatti una componente dichiaratamente romantico-decadente, che costituisce l'ambiguità di fondo del suo discorso poetico e lo accomuna, per certi versi, ad altri autori di formazione surrealistica o neo-surrealistica, come, per fare un nome, l'Harrington di *Games* (Assassinio al terzo piano).

In *Rosemary's baby* il fantastico è più che un elemento del racconto; ne è addirittura, come già in *The fearless vampire killers* ma ribaltato dal piano della farsa a quello della tragedia, la sostanza drammatica, il vero centro motore d'una serie di circostanze, di azioni, di comportamenti, di reazioni, di scontri e di sconfitte che si dipanano lungo l'arco d'una storia apparentemente quotidiana e banale, che culmina nella straziante immagine finale di Rosemary che culla il suo bambino — un rimando esplicito all'immagine di Carol bambina nella scena finale di *Repulsion* — e dalla quale riceve la chiave interpretativa che permette di sollevare la quotidianità e la banalità al livello del mistero e della tragedia esistenziale.

I fatti si accumulano fin dall'inizio, senza un apparente interdipendenza e correlazione reciproca. Rosemary e il marito visitano l'appartamento che hanno intenzione di affittare, vanno a pranzo dal caro e vecchio amico scrittore, ritornano nell'appartamento vuoto e disadorno che è ormai la loro

nuova casa, iniziano la loro vita « borghese »; Rosemary fa conoscenza d'una giovane ragazza, comincia ad ambientarsi nel nuovo quartiere residenziale, arreda con entusiasmo la nuova casa. Quand'ecco, improvviso ed agghiacciante, il suicidio della ragazza e, immediatamente dopo, l'apparizione quasi « surreale » dei coniugi Castevet, presso ai quali la ragazza abitava. Da questo momento i fatti, pure mantenendo la loro apparenza quotidiana, la loro « normalità », si caricano impercettibilmente di mistero. L'incontro seguente di Rosemary con Minnie Castevet, il successivo invito a pranzo nell'appartamento grottesco e assurdo dei vecchi coniugi vicini di casa, i rapporti di Rosemary con il marito, sempre più assorbito dalla sua attività di attore, le visite insistenti ma premurose di Minnie in casa di Rosemary, cominciano ad assumere una dimensione differente. Senza collegarsi strettamente l'uno con l'altro, mantenendo il loro carattere di casualità, direi anche di monotonia, i fatti si dispongono tuttavia in un nuovo ordine, in cui i precedenti riferimenti a questa o a quella particolare situazione e gli accenni fuggevoli a una realtà non ancora chiara, sparsi qua e là nella prima parte del film, assumono una funzione determinante.

In questo clima di rarefatta tensione drammatica, di « sospensione » del ritmo narrativo in una situazione statica di « attesa », trova la sua piena giustificazione estetica l'ampia e sfaccettata sequenza del sogno-incubo-realtà di Rosemary, nella quale l'amplesso con Satana che si svolge su uno sfondo di « messa nera » alla quale partecipano gli abitatori di questa strana casa maledetta è il culmine di una esorcizzazione di tutti i tabù sessuali che una particolare educazione ideologica e morale aveva inculcato nell'animo della protagonista, condizionandone il comportamento. Analogamente all'esperienza onirica della Carol di *Repulsion,* ma dilatata sino a comprendere chiari riferimenti a situazioni storiche e sociologiche che sottendono e sorreggono l'impalcatura ideologica della civiltà occidentale, la dilacerazione psico-fisica di Rosemary è la chiave per comprendere non soltanto la posizione psicologica dell'eroina all'interno della costruzione drammatica della storia che proprio su di lei ha il suo cardine, ma anche la posizione dell'autore nei confronti del mondo che descrive e dei personaggi che lo popolano.

Polansky dà sfogo in questa sequenza fondamentale nella struttura artistica del film alle corde della sua accesa fantasia, riutilizzando in maniera personale e originale gli strumenti di trasfigurazione fantastica della realtà cari ai surrealisti: in questo senso il sogno-incubo di Rosemary può essere letto in termini psicoanalitici e freudiani, e il discorso narrativo poggia su un simbolismo facilmente decifrabile. Ma Polansky va oltre, inserisce il sogno al centro stesso della storia, ne fa scaturire azioni e conseguenze reali che danno al sogno una « verità » insospettata. L'amplesso è avvenuto con il marito o con Satana? i graffi sulla schiena sono veramente quelli provocati dalle lunghe unghie di Guy, o non piuttosto dagli artigli del demonio? i fatti si sono svolti soltanto nella mente annebbiata di Rosemary o non invece in una realtà fenomenica, sia pure deformata dall'incubo? in una parola, l'esperienza terrificante e angosciosa di Rosemary è stata un sogno o una realtà?

Nella mancata risposta a questi quesiti, che si vanno ponendo allo spettatore nel corso del film, dal momento in cui Rosemary è certa di essere in-

cinta fino al parto e oltre, risiede il carattere altamente drammatico dell'opera; perché i fatti che si succedono in un ritmo narrativo sempre più serrato, concatenandosi ormai tra di loro sulla traccia logica che la protagonista sta faticosamente individuando, perdono gradatamente la loro « obbiettiva » presenza proprio mentre acquistano una giustificazione logica, e si arricchiscono sempre più di quella dimensione misteriosa e di quei significati metafisici che danno a essi il valore di testimonianza d'una realtà superumana, i cui contorni sono vaghi e imprecisi — anche se poi avranno una loro concreta visualizzazione — ma la cui esistenza pare inconfutabile. Il trionfo di Satana e del satanismo avverrà per gradi, a mano a mano che gli sforzi di Rosemary per liberarsi dal complotto ordito ai suoi danni naufragheranno nell'impotenza o nella ostilità o nello scetticismo degli altri; ma l'anno « uno » dell'era satanica finalmente giungerà, e il nuovo « salvatore » del genere umano avrà i suoi apostoli convinti. La stessa Rosemary, nonostante la sua riluttanza a far parte di una congrega di esaltati adoratori del demonio, alla fine cederà di fronte alla « realtà » della sua creatura e accetterà di farne la madre.

Come nel *Vampyr* di Dreyer, la scoperta della presenza di esseri demoniaci nel vivo del tessuto umano e sociale contemporaneo avviene attraverso la lettura di libri e documenti sulla stregoneria, che l'amico scrittore Hutch ha donato a Rosemary prima di morire; cosicché i fatti e le situazioni assolutamente incredibili e fuori della comprensione razionale della realtà trovano una giustificazione scientifica, razionale appunto, che dà ad essi un carattere di necessità, oltreché di possibilità. Ma, a differenza che in *Vampyr,* dove il vampiro e l'esecutore della sua volontà erano smascherati ed uccisi ponendo fine a un incubo che aleggiava su uomini e cose, trasformandone dall'interno la vera natura, conchiudendo così un'avventura che poteva essere interpretata come un sogno fantastico; in *Rosemary's baby* il trionfo del satanismo introduce nella realtà quotidiana, nella dimensione normale della vita di tutti i giorni, come può svolgersi in un luogo determinato e circoscritto, concretissimo come le vie e le case di New York, un elemento estraneo, inconcepibile e inammissibile per l'uomo moderno, eppure reale. La realtà di Roman e di Minnie Castevet, del dottor Sapirstein e dei loro amici, dello stesso Guy coinvolto nel gorgo satanico, la realtà infine del figlio di Rosemary e di Satana non è messa in dubbio, anzi è suffragata da una serie di testimonianze inconfutabili, che proprio nella normalità e nella quotidianità delle situazioni trovano la loro verità agli occhi dello spettatore scettico. Allora bisogna credere al diavolo?

Polansky parrebbe suffragare questa ipotesi, come già aveva fatto in chiave farsesca a proposito dei vampiri nella chiusa di *The fearless vampire killers,* quando il giovane aiutante del professore è trasformato inconsapevolmente in vampiro; ma è chiaro che la dimensione drammatica in cui questa volta ha immerso i suoi personaggi non permette un discorso evasivo o puramente ludico. Il diavolo, sia esso una realtà ontologica o il risultato di una trasposizione fantastica delle proprie ossessioni e paure, condiziona le azioni umane, indirizzandole gradatamente verso l'annullamento della libertà dell'uomo e della sua dignità. In una società in cui il singolo è oppresso dalla massificazione,

in cui la libertà individuale è abolita per far posto alla necessità collettiva, in cui il lavoro si svolge secondo canoni imposti dall'alto e i condizionamenti sociali e ideologici distruggono la personalità — e questa società è chiaramente simboleggiata dai grattacieli di New York che svettano incombenti nella prima immagine del film —, il diavolo non può essere che il « sistema », al quale bisogna offrire in sacrificio ciò che si ha di più caro e prezioso, il proprio figlio appunto, per ottenerne la benevolenza e i favori; come farà Guy, al quale sarà assicurata in cambio una gloriosa e redditizia carriera d'attore. Ma in questa società la ribellione individuale non può sortire alcun effetto positivo, si risolve in una sconfitta, perché il « sistema » ha i suoi fedeli servitori, pronti a tutto non soltanto per difenderne e mantenerne il potere, ma anche e soprattutto per salvaguardare i propri privilegi e favori. Rosemary fallirà la sua impresa, non riuscirà a distruggere il cerchio che le si chiude intorno sino a soffocarla, dovrà soccombere perché non è riuscita a dare alla sua ribellione una base collettiva (e poco importa che il suo fallimento è dipeso dall'inerzia e dal conformismo degli altri). Così alla fine anch'essa accetterà il compromesso, contribuirà, sia pure riluttante, al mantenimento del « sistema », al suo rafforzamento, simboleggiato dal piccolo piangente nella nera culla, i cui vagiti annunziano la nuova era del potere assoluto.

Non ci creda tuttavia che il film di Polansky sia una rappresentazione allegorica della condizione dell'uomo nella società contemporanea, in cui i simboli si dispongono in una trama rigorosa di correlazioni reciproche; una rappresentazione priva quindi di dimensioni umane, astratta e geometrica. Essa è invece profondamente radicata in una visione dell'uomo e del suo mondo, partecipe e commossa, anche se non certo sentimentale e commovente. Il razionalismo dell'autore, il suo satanismo e la sua crudeltà, anche la sua feroce ironia — come erano apparsi qua e là nei suoi film precedenti — si stemperano in *Rosemary's baby* in una più pacata osservazione della realtà, si dissolvono quasi nella costruzione tridimensionale del personaggio di Rosemary, che appare il più complesso e artisticamente elaborato della galleria di ritratti femminili che è posibile comporre dalla sua opera. Il suo volto angelico, i suoi occhi dolci, il suo triste e tragico calvario, la sua rassegnazione — così dolorosamente sottolineata dall'insistente immagine finale, d'una intensa pregnanza di significato, sorretta dal ritmo cantilenante della « ninnananna » di Krzysztof Komeda — sono tutti elementi di un discorso che trascende i limiti d'un simbolismo sia pure utilizzato in senso critico: fanno parte di una rappresentazione del reale che affonda le sue radici nel vivo dell'esperienza esistenziale dell'uomo moderno. Sotto questa luce, la storia di Rosemary e del suo bambino può diventare la storia di ogni uomo alla ricerca della propria « verità »: in essa è possibile riconoscersi.

Gianni Rondolino

THE FOX (La volpe)

R.: Mark Rydell. (v. altri dati nel n. 11-12, novembre-dicembre 1968, pag. (115).

L'omosessualità, caduto il vecchio Codice Hays, non è più nemmeno a Hollywood un tema « tabù » ed anzi,

con il solito spirito d'eccesso di tutti i puritanesimi, anche il mondo di Hollywood esagera un poco nell'uso della riconquistata libertà, spendendola in lungo e in largo a fini più di cassetta che di approfondimento d'un problema medico, umano e sociale di drammatica rilevanza.

Su Lawrence, poi, il tempo non ha ancora spento presso il grosso pubblico e la mezzacultura l'impressione che si tratti di uno scrittore di cui parlare sottovoce, un « pornografo » abile da ricordare per le storie « scollacciate » che raccontava. Chi scrive, per diversa formazione spirituale e culturale, non condivide gran che delle posizioni per così dire ideologiche di David Herbert Lawrence, assertore di una natura trionfalmente pagana da riconquistare nella sua « felicità » attraverso la liberazione piena delle energie istintive, fuori di ogni regola o legame conformistici. E tuttavia, gli scrittori non vanno giudicati dai programmi ma dagli esiti, e quanto in questi ultimi si riferisce a quelli va pure non assolutizzato, bensì storicamente ricondotto alle condizioni culturali, sociali, spirituali in cui una tematica si formò e maturò. Ora, il giovane Mark Rydell, che dovrebbe essere alla sua « prima opera », si è comportato, malgrado una certa aria da « film d'autore », con le furbizie e le miopie dell'industria del cinema nei confronti di certi classici, che ritiene di poter adoperare come copertura quando decide di imbarcarsi in argomenti « delicati ». È lo stesso motivo per cui abbiamo letto l'annuncio di un altro film, girato stavolta in Europa, su tema scottante, i cui flani e locandine indicano vistosamente la derivazione da un racconto di Thomas Mann. Lo scrittore è difficile, il cinema se ne è quasi sempre disinteressato considerandolo « per pochi », ma, nel caso, servirà a mettere le mani avanti, qualsiasi sia il tradimento operato nei suoi confronti.

The Fox a noi sembra, nella sua brevità esemplare non frantumata in capitoli (tanto che lo si può considerare più un lungo racconto che un romanzo breve), uno dei libri più belli e poetici di Lawrence. La preordinata polemica che rende spesso voluti e perciò non risolti esteticamente altri suoi scritti e la minuzia descrittiva, ancorata alla fisicità degli oggetti, che apparenta altri, con ritardo, al filone naturalista, fanno luogo qui ad una tenerezza di partecipazione, ad una lucente facoltà di rendere in immagini letterarie il paesaggio, ad una finezza e delicatezza di analisi psicologica che possono farci parlare di piccolo capolavoro.

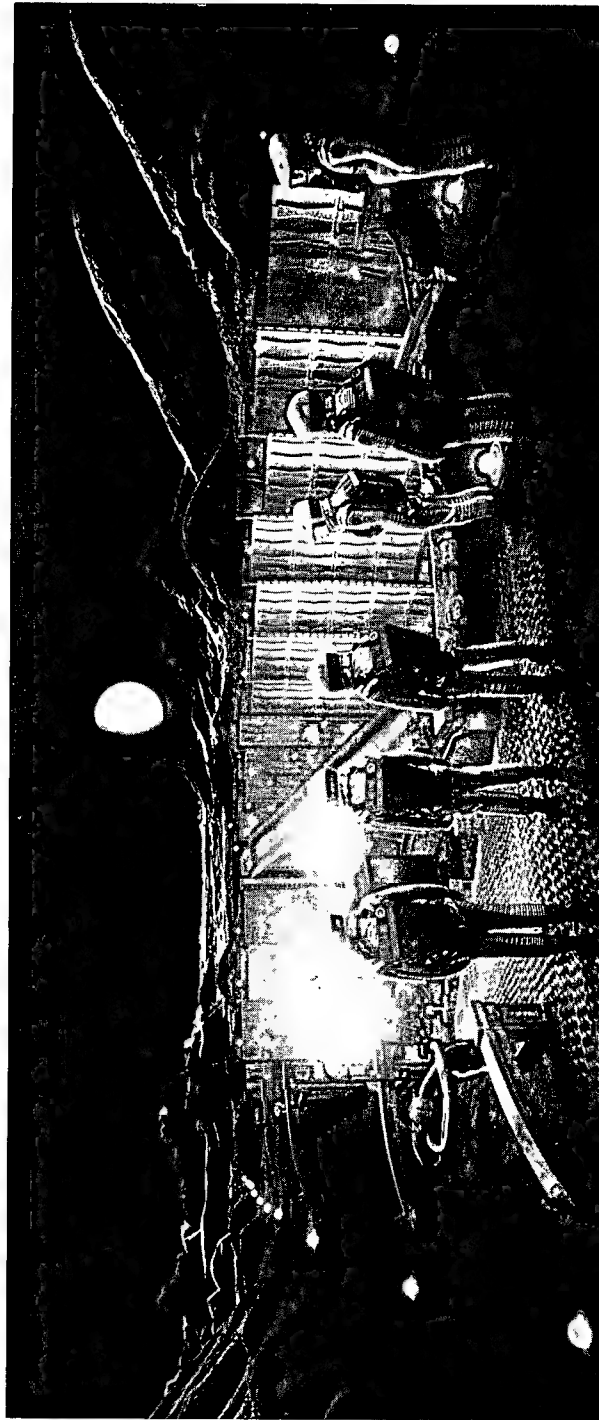
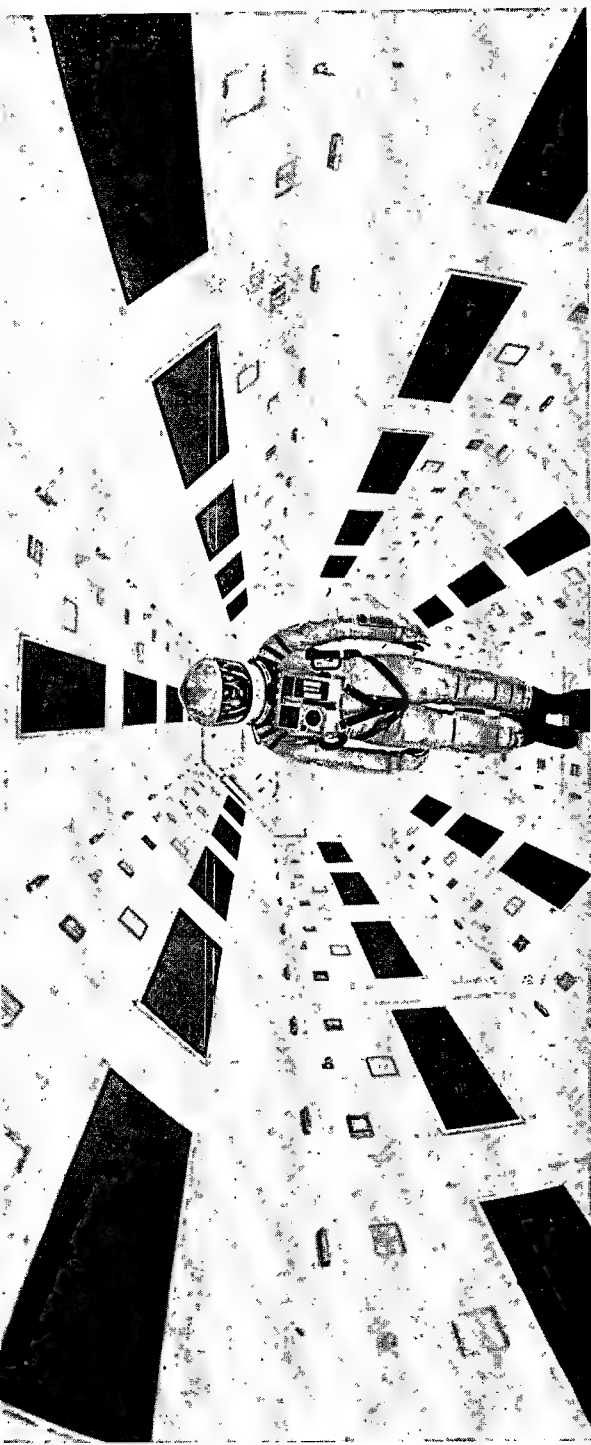
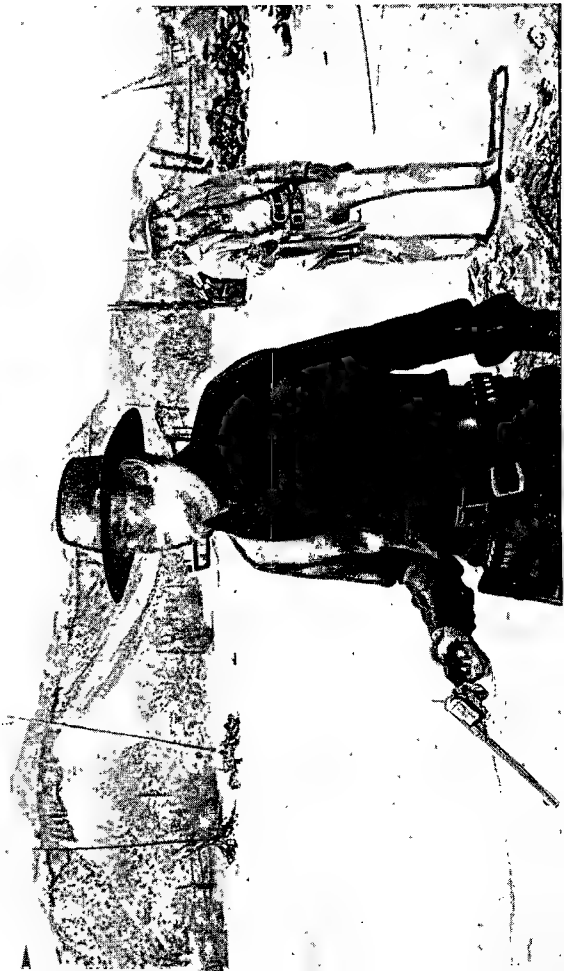
Bandford e March sono due donne sulla trentina che vivono insieme nella fattoria ereditata dalla prima, sepolte nella campagna inglese gelida e brumosa nel lungo inverno. A chi, vittoriano in ritardo, si scandalizza ancora per certi temi in sé e non per il modo in cui sono affrontati, la lettura del racconto sarebbe fruttuosa per constatare come si possa con serietà, con garbo, con discrezione toccare una situazione anormale senza essere morbosi; e cioè come Lawrence sia qui proprio il contrario di quel che lo accusò un tempo la critica codina. Sarebbe stato facile caricare le tinte, compiacersi nella descrizione, ed invece egli dice e non dice e fa addirittura supporre che le due donne non siano nemmeno coscienti di quanto loro accade. Esse non hanno scelto di stare insieme per vizio; la vita, con la necessità di lavorare per mantenersi, le ha immesse in una situazione, e la solitudine dei mesi della neve, la lontananza dai centri abitati, la mancanza dunque di amicizie ed insieme la

necessità di gettarsi interamente in un lavoro fisico duro per due donne, le hanno a poco a poco accostate.

A fare da reagente che scatena la reazione, ponendole con insospettata chiarezza di fronte alla verità è l'arrivo, come ospite, di un soldato in licenza, nipote del vecchio proprietario. Henry si insinua fra loro con la stessa gradualità che aveva presieduto al loro accostamento: la notte gelida le induce a dargli alloggio, ed egli finisce per rimanere nella fattoria per tutto il periodo della licenza con un motivo che vien fuori spontaneo, aiutarle, da robusto ed esperto contadino, nella fatica giornaliera. Ma quando March ed Henry si innamorano, Bandford avverte in sé le torture della gelosia; e March, per parte sua, è portata a fare dei confronti fra come sta con l'amica e come sta col giovanotto, confronti che anche a lei rivelano quello di se stessa che non aveva mai analizzato. Henry riparte dopo averla chiesta in moglie, ma la distanza consente a Bandford di riconquistarsi March, illudendosi che tutto possa essere come prima. Ma non può essere: Henry è fra loro non fisicamente, ma attraverso la presa di coscienza di ciascuna, ora, che quel che fanno è contro natura, e perciò attraverso la corruzione che porta in Bandford all'emergere di un fondo canagliesco di seduttrice che si nasconde ed opera per vie traverse, di sottile malizia spirituale. Basterà che Henry torni di persona e tutto finirà con la brusca svolta della tragedia senza ritorni: Bandford morrà uccisa da un albero che le cade addosso e March partirà con Henry per sposarlo.

Si è accennato ai pregi di fondo del testo lawrenciano; ribadiamone ancora l'accensione immaginativa, la sensualità paesistica, l'acutezza di penetrazione umana; ed anche il saldo legame con la terra, senza la quale i personaggi non si spiegano e che interviene nei loro confronti a segnare il destino: la terra come lavoro che unisce le due donne, la terra come lavoro che giustifica l'ingresso dell'uomo, l'albero, forza della natura, che « giustizia » la colpevole. Già, la colpevole, ché Lawrence senza predicare, giudica, e condanna l'egoismo di Bandford e le sue trappole spirituali-psicologiche nei confronti di March, che invece è prospettata come vittima, ed aperta perciò alla speranza di un riscatto.

Che cosa hanno combinato i due sceneggiatori che la produzione ha incaricato di cucinare il testo di Lawrence? I nomi, anzitutto: il Carlino che ha assecondato Frankenheimer in un « suspense » come *Seconds* (Operazione diabolica, 1966) ed il vecchio praticone Howard Koch, « Oscar » 1944 per il copione di un tipico film divistico di consumo come *Casablanca* (Casablanca) di Curtiz. Né l'uno né l'altro sembrano sulla carta possedere la necessaria sensibilità per un adattamento rispettoso dei valori letterari dell'opera originale. E difatti. Si comincia, a parte minuscole varianti (Bandford, nome, diventa il cognome Banford a cui si premette il nome Jill), col mutare il soldato contadino in un marinaio, con la qual cosa non si capisce più perché un marinaio giramondo di età tanto giovane preferisca piantare gli oceani e le varie esperienze del suo mestiere per rinchiudersi in un angolo sperduto di campagna a zappare. L'Inghilterra inizio di secolo diventa il Canada di oggi, la cui natura è diversa come diversa è la società, sicché una certa cornice è già alterata. Si prosegue piazzando ad apertura o quasi di film una bella sequenza di masturbazione compiuta da March allo specchio, e con ciò tutto il significato del racconto di Lawren-

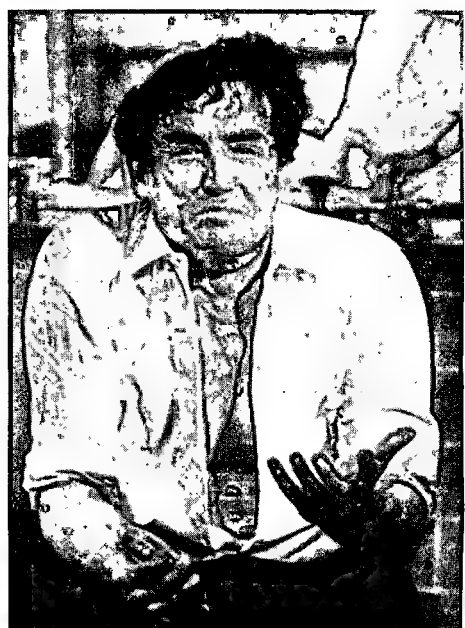
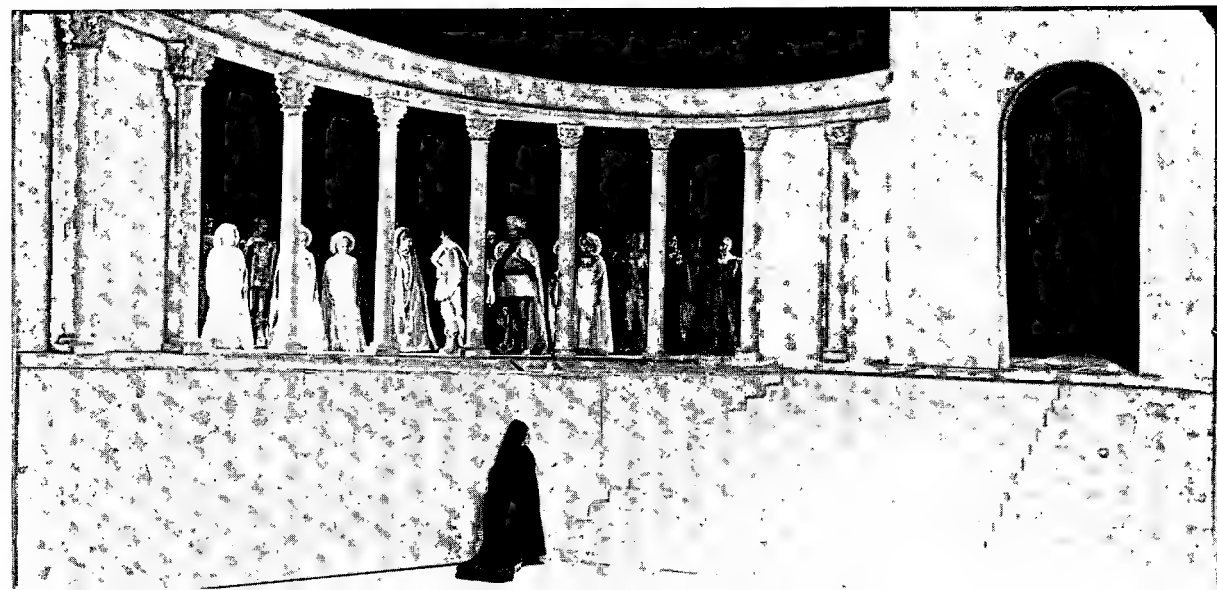
2001, a Space Odissey (2001: odissea nello spazio) di Stanley Kubrick, con Gary Lockwood e Keir Dullea.

(*sopra*) *2001: odissea nello spazio* di Stanley Kubrick.

(*a sinistra*) *C'era una volta il West* di Sergio Leone, con Henry Fonda e Charles Bronson.

(*sopra, a sinistra*) *C'era una volta il West*, con Claudia Cardinale; (*sopra*) *Serafino* di Pietro Germi, con Ottavia Piccolo.

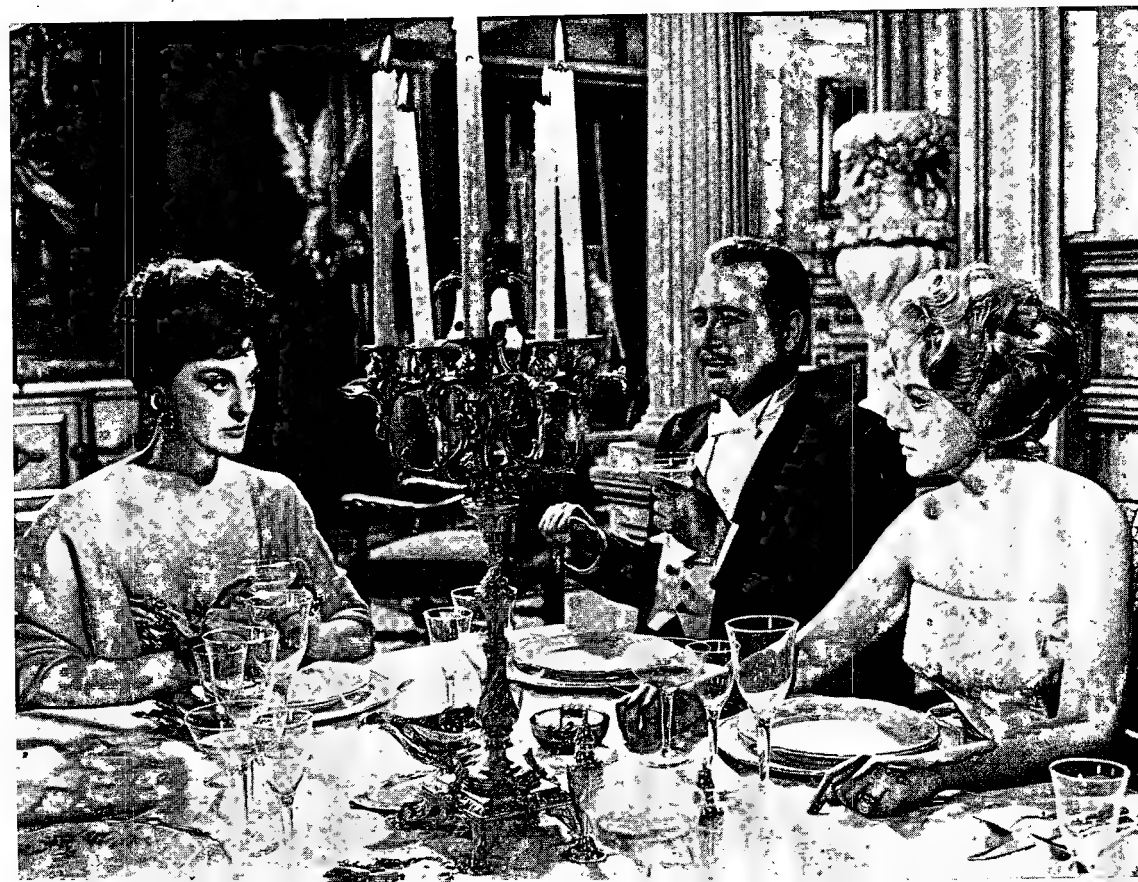
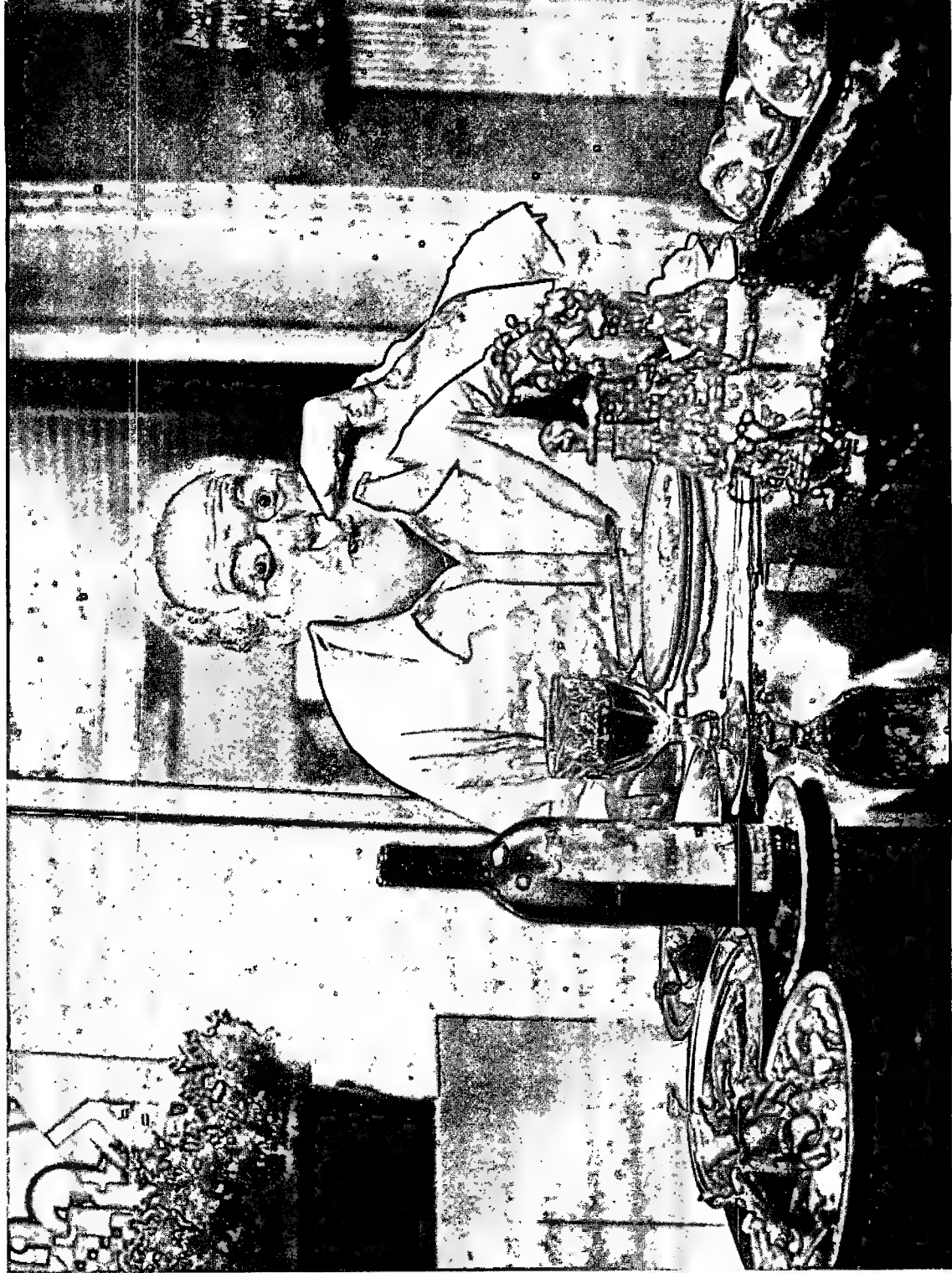
(*a sinistra e sotto*) *Serafino*, con Adriano Celentano e Saro Urzì.

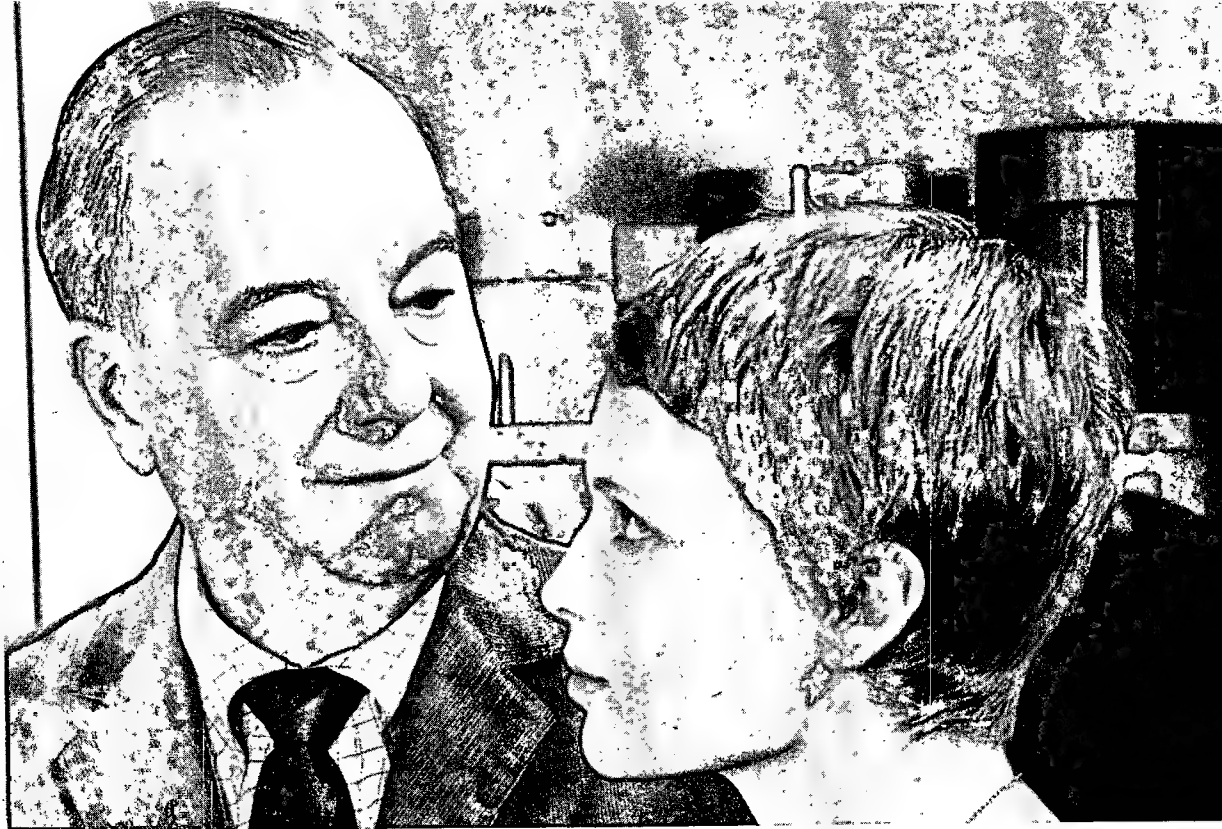
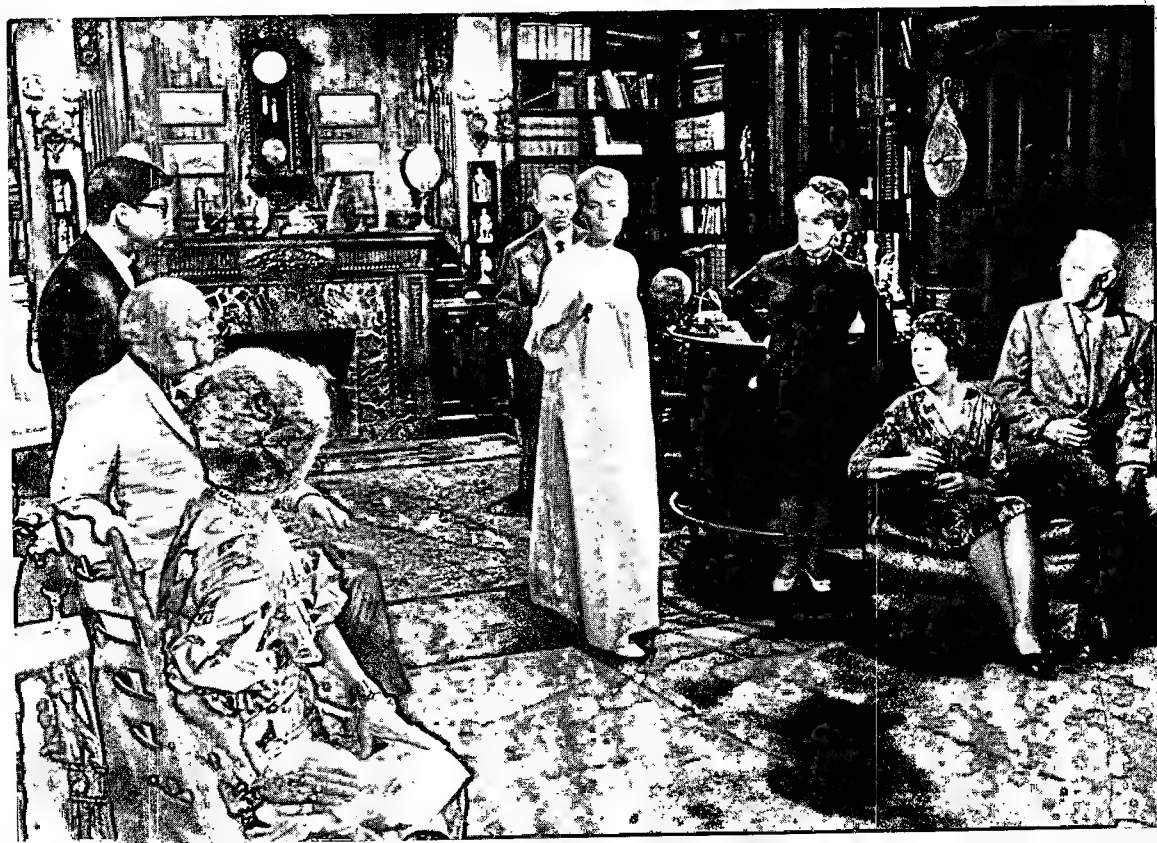
La ragazza con la pistola di Mario Monicelli, con Monica Vitti e Carlo Giuffrè.

(*a destra*) *La pecora nera* di Luciano Salce, con Lisa Gastoni e Adrienne La Russa; (*sotto*) *Il medico della mutua* di Luigi Zampa, con Bice Valori.

Vittorio Gassman nei due ruoli de *La pecora nera*.

(*a destra*) Teatro Comunale, Firenze: *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi, con Montserrat Caballé; (*sotto*) Teatro La Fenice, Venezia: *Medea* di Luigi Cherubini, con Leyla Gencer e Daniela Mazzucato Meneghini, Aldo Bottion, Ruggero Raimondi.

Il giro del mondo, un programma televisivo di Glauco Pellegrini, con Graziella Granata (*sotto*), una presentatrice.

Asterix le gaulois (Asterix il gallico) di René Goscinny e Albert Uderzo

El angel exterminador (L'angelo sterminatore) di Luis Buñuel (*anche nelle due pagine seguenti*).

Dillinger è morto di Marco Ferreri, con Michel Piccoli.

Rosemary's Baby (Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York) di Roman Polanski, con John Cassavetes e Mia Farrow.

Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York, con Maurice Evans e Mia Farrow.

The Charge of the Light Brigade (I seicento di Balaklava) di Tony Richardson, con John Gielgud e David Hemmings.

I seicento di Balaklava,
con Trevor Howard.

ce salta; perché se così è, la ragazza è turbata e complessata, desidera un uomo senza averlo e perciò si rivolge alla donna, buttando tutto nel torbido, nel banale e nell'inutile, ai fini psicologici. Del pari, si insiste su un amplesso di March col marinaio (da Henry divenuto Paul) quasi subito, togliendo a Lawrence un altro dei suoi pregi, che sta nella graduale, insinuante conquista dell'uomo a cui la donna non si arrende tanto facilmente. Si prosegue, ancora, facendo dell'incidente in cui muore Bandford e che ha la tragicità del fato giustiziere, in linea col senso panico della natura proprio dello scrittore, un omicidio premeditato di Henry-Paul per liberare la sua donna, omicidio previsto e accettato da Bandford che resta ferma ad attendere il colpo, autopunendosi; e stavolta, si è creato un tono melodrammatico che fa a pugni con la semplicità del libro, che suggerisce una certa previsione in lui e in lei di quel che accadrà senza spingerla a cosciente delitto.

Malgrado una sceneggiatura siffatta, tanto hollywoodiana nella peggiore accezione del termine, il regista Rydell qualcosa ha salvato in sede di realizzazione: la fotografia di Bill Fraker l'ha sostenuto nel cercar di avvicinarsi al lirismo dei paesaggi evocati da Lawrence, pur se a volte ha ceduto al gusto tutto calligrafico della bella e preziosa inquadratura fine a se stessa; la descrizione della fattoria ha un tono caldo, specie nelle prime scene; la recitazione di Sandy Dennis, attrice da seguire con attenzione, ha centrato in pieno le ambiguità del difficile personaggio di Bandford, anche se, come è naturale, il film è piuttosto servito da veicolo per Anne Heywood che sostiene una parte più « simpatica » (Keir Dullea, invece, lo attendiamo ancora ad una prova sicura; egli ha il fisico della parte; ma non molto di più).

« Quello che determina la grandezza di un artista è l'essenziale innocenza, l'ingenuità, la sua cosciente appartenenza alla vita dell'universo, alla continuità dello spazio e del tempo. Del che, in ogni uomo libero si ritrova almeno un soffio, una scintilla ». Sono parole di Lawrence, contenute in una lettera scritta all'amico Edward Garrett nel 1914. Ma il senso dell'universalità, del risalire dal « caso » al tutto, dal finito all'infinito, in cui è contenuta quella che fu, malgrado distorsioni ed incomprensioni, la religiosità sostanziale dello scrittore, è proprio ciò che nel libro c'è e nel film manca. Il film è davvero un'altra cosa.

Ernesto G. Laura

THE THOMAS CROWN AFFAIR (Il caso Thomas Crown)

R.: Norman Jewison - **sc.:** Alan R. Trustman - **f.:** (technicolor) Haskell Wexler, A.S.C. - **m.:** Michel Legrand - **int.:** Steve McQueen (Thomas Crown), Faye Dunaway (Vicki Anderson), Paul Burke (Eddy Malone), Jack Weston (Erwin), Biff McGuire (Sandy), Addison Powell (Abe), Astrid Heeren (Gwen), Gordon Pinset (Jamie), Yaphet Kotto (Carl), Sidney Armus (Arnie), Richard Bull (I guardia sotterraneo banca), Peg Shirley (Honey), Patrick Horgan (Danny), Carol Corbett (Sig.na Sullivan), Tom Rosqui (Detective privato), Michael Shillo (Banchiere svizzero), Nora Marlowe (Marcie), Sam Melville (Dave), Ted Geuring (Marvin), Paul Verdier (Addetto ascensore), Judy Pace (la ragazza Carlina) - **p.:** Norman Jewison - **o.:** USA 1968 - **d.:** DEAR FILM.

Nel panorama spesso opaco dell'informazione cinematografica non mancano i cronisti che una volta cataloga-

to un prodotto dell'industria culturale tra i film di consumo se ne liberano con qualche sbrigativa frase di circostanza. La procedura, certo assai diffusa, non è meno incongrua. Chi infatti riconosce in un'opera i contrassegni della cassetta non può ritenere di avere soddisfatto un compito che è solo avviato: si tratta di articolare nelle sue linee interne una qualificazione che per la natura onnivora e multiforme dello spettacolo è solo una destinazione senza indirizzo. In quale provincia dell'immaginario si può collocare un prodotto di consumo, in quale misura esso si avvale degli stereotipi narrativi e delle dimensioni linguistiche che caratterizazno il genere? Non è possibile trascurare il sistema di motivi tematici e di tipi psicologici, di modi strutturali e di tecniche compositive che costituisce la retorica, oltre che il repertorio, del genere, di ogni genere. Solo attraverso interrogativi come questi l'etichetta si sostanzia di contenuti concreti nel momento in cui l'alternativa tra cinema d'autore e cinema d'intrattenimento assume il significato di una distinzione, sempre discutibile, ma almeno provvisoriamente funzionale al discorso critico.

Indubbiamente un prodotto di consumo è stato considerato *Il caso Thomas Crown* di Norman Jewison, un poliziesco che, se dobbiamo misurarlo sul piano dell'efficacia spettacolare, ha suscitato l'interesse, se non l'apprezzamento, del vasto pubblico. Si tratta di un film che rivela la sua strategia narrativa a chi lo consideri nella tradizione che individua nel « colpo groshollywoodiano tiene il posto dell'indagine deduttiva. Gli avventurosi inizi di una così feconda riserva dell'evasione di massa, a tacere delle peripezie rocambolesche del *feuilleton,* si perdono nelle ombre dei *dimi-novels* prima e dei *nickelodeons* poi: una tradizione che individua nel « colpo grosso » la fonte primaria ed inesauribile della *suspense.* Anche se il tema dell'inseguimento era stato tenuto a battesimo dagli inglesi esso si insedia fin dai primi anni del secolo nel cinema americano: sui sentieri del west con *The Great Train Robbery,* nella foresta di cemento con *The Great Bank Robbery.* Gli anni sono all'incirca gli stessi, quelli cioè in cui si afferma l'astro di Edwin S. Porter, il capofila dei pionieri statunitensi. L'assalto alla banca diviene un istituto tematico del film americano: i ladri e i poliziotti si rincorrono senza tregua sugli schermi nei *nickelodeons,* che, svelando la vita e i metodi degli scassinatori, mostrano diffidenza per i banchieri e simpatia per i criminali.

Nel divenire del genere, gli appuntamenti più recenti, che hanno ben presto varcato le frontiere a stelle e strisce per consolidare un terreno disponibile e frastagliato, non registrano grandi innovazioni. La preparazione minuziosa, la prova generale, l'esecuzione tra lo scientifico e il militare: si tratta di un itinerario ormai prevedibile, tutto risolto nella incalzante successione degli avvenimenti. Lo schema è consolidato, anche se suscettibile di variazioni che possono aggiungere mordente, offrendo nuove occasioni al divertimento più estrinseco. Il « colpo grosso » de *Il caso Thomas Crown* sta alle regole affidando le proprie risorse intrattenitive alle modeste variazioni a cui è sottoposto il consueto meccanismo. La *suspense* consiste ancora una volta nel geometrico coordinamento delle entrate e delle uscite, nella puntualità matematica dei gesti e dei movimenti, nell'armonia prestabilita tra il cervello criminale e gli esecutori materiali. Un film che, almeno in questo, amministra con disinvoltura un patrimonio scontato riper-

correndo sentieri ampiamente battuti. Non diversamente avviene a proposito del protagonista, interpretato da Steve McQuenn. Se la malavita ha ormai cambiato volto abbandonando i metodi appariscenti per tessere una trama operosa di interventi commerciali, dietro il brizzolato capitano d'industria specializzato in diritto amministrativo riaffiorano le figure estetizzanti di Arsène Lupin *gentleman-cambrioleur* e di Raffles *amateur cracksman*. Certo la foga trasformistica e la presunzione eroica si sono dissolte nelle meno sataniche qualità di un *executive* d'alto bordo, ma non poche connotazioni dei progenitori vengono alla mente a proposito di questo moderno ladro-gentiluomo che, come Raffles, si compiace del crimine perfetto per il gusto dell'avventura spericolata, e, come Lupin, predilige i piaceri dell'ironia e le abitudini costose. Se il ladro di Maurice Leblanc era il ritratto del *dandy* raffinato ed elegantissimo che esercitava un fascino irresistibile sulle donne, il nuovo personaggio non è da meno: sia pure con i necessari aggiornamenti suggeriti dalla moda, il suo debito nei confronti di Arsene Lupin è così evidente da andare oltre la coincidenza fortuita. Non sembrino, questi, riferimenti superflui: essi giovano a sottolineare l'indirizzo dello spettacolo, al quale conferiscono lo smalto di una genealogia illustre nel momento in cui confermano la preziosa gratuità del meccanismo. La sorridente nostalgia per i personaggi d'un passato riconoscibile immunizza il film da quegli agganci sociologici che costituiscono il sapore più acre e stimolante di alcuni recenti polizieschi. Nell'umore burlesco del protagonista si dissolve la intransigente durezza del *businessman* che sta dietro la maschera cerimoniosa e legalitaria dei nuovi *gangsters*. La violenza rimane, anche se i metodi si affinano e le società per azioni forniscono il nuovo codice: era, si ricorderà, la conclusione di *Senza un attimo di tregua* di John Boorman e, se vogliamo, di *F.B.I. contro i gangsters* di David Lowell Rich.

Si dirà: ma almeno il *detective* è insolito. Sia chiaro, storie come questa sono povere di *detection,* l'indagine non è più l'ascesi razionale cara ad Auguste Dupin e a Sherlok Holmes. I poliziotti di inchieste così zoppicanti farebbero inorridire anche S.S. Van Dine che, fedele al suo statuto del giallo, li boccerebbe come tanti scolaretti che vanno a copiare nel testo di matematica il risultato finale del problema. Il rigore deduttivo si è da tempo rallentato nelle produzioni cinematografiche per far posto agli ingredienti meno sofisticati dell'azione e dell'avventura. Gli arabeschi della ragion analitica non sembrano congeniali ai *detectives* dello schermo, che la tradizione vuole senza scrupoli. I quattrini sono un fine meno nobile del trionfo della giustizia, ma più concreto: quando la ricerca del colpevole non è più l'ozio di dilettanti geniali si profila il mestiere con le sue regole più forti di ogni convenzione e talora della stessa legge. L'investigatore de *Il caso Thomas Crown* è una donna, che ha il fascino insinuante di Faye Dunaway: una trovata non inedita nella tradizione poliziesca. Si direbbe che le caratteristiche statutarie del *detective* vengano confermate nel « doppio » femminile, a cui mancano le risorse della violenza fisica, proprie ai Sam Spade e ai Philip Marlowe. Il *cliché* conserva le dimensioni convenzionali, anche se il dongiovannismo cambia di segno: anzi, è proprio attraverso una sorta di sensibilità erotica che l'investigatore in minigonna fiuta il colpevole. Il meccanismo non subisce scosse: il denaro è sempre l'at-

trattiva maggiore dell'inchiesta, che ha abbandonato la ragione per farsi guidare dall'intuito. I metodi a cui il *private eye* si piega possono risultare immorali, ma anche il mondo lo è. « Non è un mondo molto fragrante », diceva Raimond Clandler, « ma è il mondo in cui viviamo ».

Il caso Thomas Crown si colloca nel divenire romanzesco senza segnalabili impennate: un prodotto di *routine* destinato a iterare i dispositivi colladauti del successo. Nel recente *revival* del poliziesco, cui sembra indirizzata l'industre fucina hollywoodiana, esso trova il suo posto accanto a film come *L'investigatore* di Gordon Douglas, *Facce per l'inferno* di John Guillermin e *Jim, l'irresistibile detective* di David Lowell Rich, i quali nell'ultima stagione hanno contribuito a riproporre una sorta di « giallo autunnale », percorso dai colori crepuscolari della malinconia. La disillusione del *detective* diviene nelle migliori di queste pellicole il contrassegno di un più profondo smagamento, cartina di tornasole di più vaste inquietudini e di affioranti responsabilità. Non diversamente avveniva del resto ne *La calda notte dell'ispettore Tibbs* in cui l'indagine si allargava nella rivelazione del nodo di pregiudizi e di risentimenti che circonda il negro nella sperduta località del Mississipi. Il motivo del fallimento e della delusione si insinua tra le maglie del nuovo film di Norman Jewison, ma senza toccare approdi significativi: non è molto di più di un ingrediente da *presse du coeur*, che assicura la più diretta partecipazione del pubblico, soprattutto femminile.

Non si va oltre, insomma, l'abilità della confezione. Non tanto perché i polizieschi non possano redimersi dalla rozza platealità dei loro schemi: non mancherebbero gli esempi, letterari e cinematografici, a cui affidare la conferma della possibilità di salire ai piani superiori dello spettacolo. Le ragioni di un esito così modesto vanno ricercate altrove, all'interno delle scelte stesse di un regista che sembra aver puntato tutto sull'eleganza. L'impaginazione narrativa abbandona ben presto l'approfondimento dei motivi annunciati, per trovare la sua misura in una strategia svagata e superficiale: viene spesso da pensare alla levigata compostezza delle *mannequins* in un film come questo che ostenta ad ogni passo gli *status symbols* della società del benessere. Se togliamo la sequenza di apertura, che nella sua tensione è di notevole efficacia, il film non va oltre gli agrodolci compiacimenti che avevano segnato l'esordio cinematografico del regista: il *thrilling* s'intreccia con la commedia brillante e il racconto rosa, compromettendo la stessa economia dell'esposizione. Le più promettenti aspirazioni de *La calda notte,* che contrabbandava senza troppi sotterfugi la denuncia del pregiudizio razziale, sembrano già rientrate nei ranghi del mestiere: nel sistema hollywoodiano l'abdicazione sovrasta gli artigiani sensibili anche quando divengono produttori di se stessi.

Orio Caldiron

BOOM (La scogliera dei desideri)

R.: Joseph Losey - **s.:** da una commedia di Tennessee Williams - **sc.:** Tennessee Williams - **f.** (panavision, technicolor): Douglas Slocombe - **m.:** John Barry - **scg.:** Richard MacDonald - **mo.:** Reginald Beck - **int.:** Elizabeth Taylor (Flora Goforth), Richard Burton (Chris Flanders), Noël Coward (il Mago di Capri), Johanna Shimkus (signorina Blackie), Michael Dunn (il nano),

Romolo Valli, Fernando Piazza, Veronica Wells, Claudie Ettori - **p.:** John Heyman e Norman Priggen per la World Film Service Ldt. Monlake Universal - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Universal.

Che Joseph Losey sia autore dotato di scarso senso dell'umorismo, ce ne siamo accorti sin da quando tentò di fare della parodia o della satira con *Modesty Blaise,* che avrebbe dovuto essere una ristrutturazione del mito filmico di 007. Monica Vitti al posto di Sean Connery, e in luogo di Pussy Galore e delle sue girls, personaggi altrettanto singolari, legati ad una stagione del gusto che in chiave mondana si usa definire *camp* e che fa parte di una determinata, per dire, *èlite.* Era un film a chiave, un film speciale per gente speciale; con un senso specialissimo dell'umorismo: tanto è vero che al pubblico ed anche a certi critici capaci di divertirsi davanti a quasi tutto, sembrò quasi il nulla. Lo era.

Questo sia detto senza cercare di toccare *l'altra parte* delle opere di Losey. Basterebbero Il *servo* o quel lontano *Linciaggio* girato in America, per fare di Losey una grande statura di uomo di cinema.

Ma c'è quest'altra faccia. Losey si diverte? Vuole divertirci? Vuole dire gli stessi discorsi in chiave faceta? Dobbiamo ripercorrere le tappe di una preparazione culturale che ha un fondo decadente, e su questo punto credo non ci siano dubbi da nessuna parte. Una cultura e una preparazione letteraria che portano a scegliere testi in cui il disfacimento individuale si riconduce a una dannazione, a una catarsi passiva. Con questa cultura, Losey aveva cominciato a lavorare nel cinema americano. O diventava subito un Kazan, oppure cominciava a farsi le ossa in altro modo. Losey aveva iniziato con la polemica sociale, col giallo, col poliziesco: un mestiere alla Dmytryk e alla Zinnemann (anni cinquanta) implicava qualcosa di più sotterraneo, di più torbidamente privato. Del resto anche Kazan cercava di combinare la polemica sociale con Tennessee Williams, che allora nel mondo del cinema rappresentava il meglio in quanto a gusto letterario. Losey aveva anche tentato vari generi, lasciando sempre quel tanto di indefinibile, atto a fare di lui un regista promettente e dall'avvenire sicuro ma, in sostanza, un regista non pieno, non profondamente agguerrito. C'è poi una altra ragione: la cultura decadente, a Hollywood è sinonimo di vecchia Europa corrotta. Losey aveva tenuto da parte questo bagaglio intellettuale: più ambiguo, in questo, di Kazan, e più complesso di Roger Corman. A Losey è stata necessaria l'aria della vecchia Europa; ed è venuto fuori un altro regista. Lo sappiamo tutti di quale tempra, di quale volontà, di quale forza. Poi, ogni tanto, queste parentesi. Una volta si diceva: il vecchio leone, anzichè ruggire come sempre, stavolta si è divertito. Ma Losey si diverte veramente a fare questi film-clan, questi film-camp, questi film per iniziati?

Quel fondo che egli da giovane non ha potuto esternare a Hollywood, ora vien fuori con un mezzo ghigno. *Modesty Blaise* si salva per i bei colori e per tutto quel processo di inversione dello schema 007: ma non era cinema gastronomico, era cinema vivo, non era cinema critico. Era un film fastidioso, un inutile lavoro di sfaccettature e di rimandi. Il gioco restava gratuito, a volte pesante, e sempre dubbio.

Con *La scogliera dei desideri* Losey mette in burletta quel film che avrebbe potuto fare a Hollywood venti anni fa, quando là Williams rappresentava

il non plus ultra. Riservato a vecchi e stanchi artigiani o ai debuttanti che sperano nel meglio, ora Williams può permettere ad autori come Losey di fare dell'ironia. Ma si è detto di questa incapacità di Losey di alzarsi al di sopra del gusto che egli è proprio, che fa parte della sua cultura e della sua indole estetizzante; incapacità che si vela di amarezza, come un tentativo caduto nel vuoto.

In *Boom* Losey vorrebbe prendere in giro e nello stesso tempo divertire e fare spettacolo. L'ironia, come nel precedente film « satirico », è pallida e inconcludente (del resto il testo è mediocre e inutile). Il divertimento è quasi inesistente, sempre indiretto. Lo spettacolo non va al sodo, si disperde in mille rivoli, è estenuato, e si sostiene solo perchè due bravi attori, la Taylor e Burton, fanno del loro meglio per convincerci che questa rappresentazione tra amici e per amici, deve proprio divertire, o far meditare, o far boom, come una bolla di sapone...

Se uno dal cinema vuole quella moralità critica che diversi giovani hanno per fortuna portato, dice: un film vecchio, per vecchi, fatto da vecchi. D'altronde la trama è proprio di gente vecchia, stanca, tarata: l'angelo della morte, il destino, il poeta, l'emottisi della signora miliardaria, quelle frasi incredibili, quel discorrere a vuoto. Uno spettacolo sopportabile se ci convinciamo con un po' di sforzo che Losey ha voluto far critica di un testo stanco, al limite dell'esaltazione e del nulla. Ma d'altra parte il novantanove per cento del film è fatto di compiacimento. Come si rivela tale compiacimento? La fotografia nitida e bella quant'altre mai. La scenografia, tanto oscena da diventare bella. La recitazione sorvegliatissima. Il ritmo morbido e assillante. Ma da un fumetto si può ricavare la critica del fumetto, scritto col linguaggio del fumetto (o della persuasione occulta, pseudo-culturale)? Basterebbe che lo autore mettesse a nudo se stesso, si denunciasse. Ciò che invece dispiace in Losey per queste faccende ironiche, è la sua mancanza di autocritica.

Partito da dati ambigui, anche stavolta ha fatto della sterile letteratura. Il film va letto tra le righe? Sicuro, lo sanno anche i ragazzini. Ma tra le righe in *Boom* troviamo solo lo scoppio nell'aria azzurra della bolla di sapone. Losey ha voluto far questo, la poesia del nulla? Se voleva questo, doveva tenere la mano più leggera, più fine e suasiva. Qui è pesante, ha sempre quel mezzo ghigno, quella mollezza che dispiace, quel giusto ossessivo per il vuoto delle parole. *Boom* è uno dei film più dialogati di tutta la storia del cinema.

Forse tra trenta anni, quando si sarà ridimensionato il valore di Tennessee Williams, ci sarà qualche regista che potrà fare un film serio sulle sue commedie, sui suoi blues, eccetera. Ora il suo gusto deteriore, che non fa parte che in senso lato del suo talento, supera e sovrasta la dimensione critica.

Losey non ha voluto ridimensionare. Ha preso Williams così com'è (e come gli piace) e l'ha portato sullo schermo con un'orgia di falsità, di colori e di involuzione letteraria. È un lavoro inutile eseguito da un regista tutt'altro che inutile, che anzi ha dato al cinema opera solide, ferme e morali. Ma come fumetto, *Boom* è inferiore a quel *Castelli di sabbia* di Minnelli che aveva il coraggio di essere sino in fondo, un melodramma all'americana, con quel senso formidabile del cinema che bisogna pur riconoscere al talento penetrante di Minnelli.

Giuseppe Turroni

TENDERLY

R.: Franco Brusati - **s.** e **sc.:** F. Brusati, Ennio De Concini - **f.:** (eastmancolor): Ennio Guarnieri - **m.:** Riz Ortolani - **scg.:** Pier Luigi Pizzi - **mo.:** Franco Arcalli - **int.:** Virna Lisi (Jolanda), George Segal (Franco), Lila Kedrova (madre di Jolanda), Paola Pitagora (la vedova), Luciano Mondolfo (il professore), Mario Brega (il mutilato), Akim Tamiroff (zio Egidio), Enzo Fiermonte (padre di Franco - ruolo soppresso nel montaggio), Vera Nandi (Luisa Belli), Riccardo Billi (venditore di sale), Ciccio Barbi (viaggiatore del treno), Gianni Di Benedetto, Nora Ricci, Adriano Amidei Migliano, Germano Longo, Ugo Adinolfi, Mirella Pamphili - **p.:** Luciano Perugia per la Italnoleggio Cinematografico-Prima Cin. - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** INC.

Bisogna metterlo in rilievo subito, perchè è il titolo di merito maggiore del film, a mio avviso; bisogna metterlo in rilievo prima di addentrarsi in un giudizio particolare sulle sue qualità e i suoi limiti, sulle parti riuscite e quelle più deboli: *Tenderly* di Franco Brusati si presenta nel panorama del cinema italiano — e non solo di questa stagione — come una opera del tutto singolare, dalle caratteristiche insolite, una commedia piena di garbo che si muove sui binari del più elegante prodotto internazionale del genere senza cadere nel manierismo, senza abbandonarsi ad un passivo gioco imitativo, senza tradire una radice « italiana »; dotata di una sua originalità di temi e di stile ma senza ostentazione e presunzione fastidiose.

Una sorpresa davvero piacevole. Specialmente in un'annata come questa, in cui si assiste alla marcia tronfale di film come *Il medico della mutua, Straziami ma di baci saziami, Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa, La ragazza con la pistola,* e poi ancora *Serafino, La pecora nera, Meglio vedova, La matriarca:* prodotti che il pubblico potrà trovare appetitosi, quale più quale meno, ma che denunciano un gusto di grana grossa, una predilezione più per la farsa che per la commedia, e soprattutto che si crogiolano negli angusti limiti di un vetusto umorismo dialettale, di temi suggeriti da una società provinciale, appena sfiorata dai profondi rivolgimenti verificatisi, almeno per quanto riguarda il costume, nelle civiltà più avanzate del mondo.

È evidente: questi sono i frutti più congeniali della nostra cultura media; ma è abbastanza sconfortante dover constatare che i nostri autori, almeno in questo campo della commedia, non riescano a proporre valide alternative, non riescano a mettere a fuoco, della nostra società, una visione un po' meno corriva, a guardarla con occhio più distaccato, meno complice, ad estrarne temi più universali, o almeno comprensibili anche fuori dei confini (come fu, per citare due esempi, con *I soliti ignoti* e con *Divorzio all'italiana:* in cui una realtà dialettale viene criticamene riscattata dal paradosso), che della vita italiana, attuale insomma, essi si limitino a prender atto, divertiti e talvolta anche un po' compiaciuti, delle sopravvivenze del passato, anzichè coglierne i fermenti più freschi, i problemi e i personaggi più moderni tra quelli proposti dagli strati avanzati di una società in divenire.

Proprio per queste considerazioni, nel panorama dell'abituale produzione di genere brillante italiana, *Tenderly* si affaccia come una gradita eccezione. Anzichè nella farsa, nella comicità dialettale e paesana, o nell'umorismo piccolo-borghese, un pò qualunquistico, goliardico o da commesso viaggiatore

(in parte ereditato da modelli di pochades ottocentesche), il film di Franco Brusati sembra affondare le radici nella ricca vena della commedia sofisticata americana. Ricordate *Incantesimo* di Cukor o *Susanna!* di Hawks tutti e due interpretati dalla coppia Katharine Hepburn - Cary Grant), ricordate *L'eterna illusione* di Capra? Bene: il tema di *Tenderly* mostra singolari assonanze con quei film deliziosi: il contrasto tra due modi di concepire la vita, utilitaristico, programmato, legato alle convenzioni sociali da una parte, spontaneo, innocentemente spregiudicato, libera espressione della propria natura, ignaro di rispetti umani dall'altro; il terremoto che provoca l'apparizione di un personaggio istintivo e irregolare (la ragazza un po' folle di *Susanna!*, il giovanotto idealista di *Incantesimo)* nella vita di un individuo o di una famiglia governati dal grigio tran-tran dell'abitudine o dalle grette regole della società borghese. Jolanda, la protagonista di *Tenderly,* è appunto un personaggio di questa natura: una ragazza istintiva, che ignora le regole della morale e le convenzioni correnti, che rifiuta di considerare i lati più egoistici, gli obblighi più terreni della vita, priva di radici, mossa soltanto dai suoi impulsi vitali. Il personaggio, il modo di vivere che sognano i dottor Franco Guarenghi che sono in tanti di noi: uomini che le esigenze della vita pratica, le ambizioni, le abitudini, l'educazione, la pigra accettazione di modelli correnti hanno spinto a lasciarsi avvincere indissolubilmente dai pesanti legami del lavoro, della carriera, della sicurezza, dell'agiatezza, della famiglia. Ma neppure di fronte alla prepotente vitalità e al fascino che emana dal personaggio di Jolanda, il dottor Franco Guarenghi, l'antagonista, riuscirà a liberarsi di questi vincoli.

Le assonanze che si riscontrano con la commedia sofisticata americana non significano tuttavia che *Tenderly* (nonostante il titolo) sia un'opera di riporto, avulsa da una realtà italiana, e priva di una sua genuinità. Anzi, è proprio qui uno dei meriti maggiori di Brusati: l'aver saputo condurre il racconto per vie così insolite attraverso un'agile invenzione di situazioni originali ed insieme attendibili, tutto sommato più « vere » di quelle delle altre commedie di costume strettamente legale al contesto nazionale. In più, lo ha fatto senza concessioni agli effetti facili per la platea, con rare cadute di tono, e soprattutto servendosi di un linguaggio limpido e svelto, assai lontano da quello dei suoi film precedenti, di taglio moderno ma privo di quegli ostentanti virtuosismi che amano, ahimè, tanti nostri giovani registi. In un personaggio che avremmo giurato tutt'altro che a lei congeniale, Virna Lisi si rivela, per la prima volta nella carriera, sorprendentemente brava. Meno a suo agio ci è parso invece George Segal.

Enrico Rossetti

BORA BORA

R. s. e sc.: Ugo Liberatore - **f.** (techniscope, technicolor): Leonida Barboni - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Piero Cicoletti - **mo.:** Giancarlo Cappelli - **int.:** Corrado Pani (Roberto), Haydée Politoff (Marita), Doris Kunstmann (la svedese), Rosine Copie (amante tahitiana di Roberto), Antoine Coco Puputauki (amante tahitiano di Marita), Ivan Scratuglia - **p.:** Alfredo Bini per la Finarco/Franco London Film - **o.:** Italia-Francia, 1968 - **d.:** I.F.C. (regionale).

OISEAUX VONT MOURIR AU PÉROU, Les (Gli uccelli vanno a morire in Perù)

R.: Romain Gary - **s.** e **sc.:** R. Gary - **f.** (franscope, eastmancolor): Christian Matras - **m.:** Kenton Coe - **scg.:** Jacques Brizzio - **mo.:** Denise Charvein, Raymond Guyot - **int.:** Jean Seberg (Adriana), Maurice Ronet. (Rainier), Pierre Brasseur (il marito), Danielle Darrieux (madame Fernande), Jean Pierre Kalfon (l'autista), Michel Buades (Alejo), Jackie Lombard (Rita) - **p.:** Jacques Natteau per la Universal Productions-France - **o.:** Francia, 1968 - **d.:** Universal.

Usciti e sequestrati quasi contemporaneamente, *Bora Bora* e *Gli uccelli vanno a morire in Perù* si prestano, e non solo per questo motivo, a un discorso comune. Osserviamo anzitutto che il film di Liberatore è stato più fortunato perché il procedimento giudiziario cui è stato sottoposto s'è svolto per direttissima: la pronta assoluzione gli ha fruttato un clamoroso rilancio, e il pubblico — che non ne sembrava all'inizio particolarmente attratto — gli sta tributando un cospicuo successo di cassetta. Il dissequestro de *Gli uccelli,* invece, è arrivato dopo diverse settimane: lo faccio notare non tanto perché mi interessino i suoi incassi (tanto, saranno certamente superiori alle previsioni...!) quanto perché l'occasione è propizia per augurarsi ancora una volta che — assieme all'abolizione della censura amministrativa — giungano presto provvedimenti legislativi che riordinino la materia in modo univoco, nei tempi, nei modi e possibilmente — se l'umana giustizia lo consente — nelle sentenze.

E veniamo ai film, due significativi prodotti del neo-erotismo cinematografico firmati l'uno da un quasi-esordiente (Liberatore), l'altro da una singolare figura di diplomatico-scrittore-uomo di mondo che in ciascuna di queste specialità era stato baciato da un successo per quanto ne so (e cioè limitatamente al campo letterario) sproporzionato ai suoi meriti. Gary, infatti, appartiene a quella categoria di persone celebri che, a un certo punto della loro esistenza, decidono — non si sa bene perché — di mettersi dietro una macchina da presa. E che in genere, non avendo con la tecnica dimestichezza alcuna né per il cinema autentica vocazione, finiscono col realizzare film di totale bruttezza e inutilità. Una malattia, insomma, aggravata da un'infarinatura di perversione voyeuristica, che risale ai tempi del primo « parlato » e da cui comunque non sono affetti uomini come Pasolini, la cui maturità espressiva è in ogni senso superiore a questa regola schematica. Dietro al racconto cinematografico di Romain Gary spunta invece ad ogni piè sospinto (è il caso di dirlo, dato che la vicenda è scandita da alcune interminabili camminate) non la letteratura, ma i cascami di essa. Una ninfomane dal viso d'angelo è prigioniera da un lato del suo vizio, dall'altro da una coppia formata dal marito e dall'autista, che cercano di recuperarla dopo un'orgia di fine carnevale non si sa bene se per guarirla o assoggettarla a non molto dissimili schiavitù. Il sodalizio tra il marito e il turpe uomo di fiducia si dissolverà alla fine con la morte di quest'ultimo, e con questa la determinazione dell'uomo, il suo stesso furore scompariranno. Egli finirà per assumersi i doveri del defunto, schiavo e padrone della funesta creatura femminile, verso altre avvilenti spiagge e non meno avvilenti perversioni.

Ridotta a racconto postprandiale, questa narrazione potrebbe perfino apparire amena, se non altro per la

legittimità della fuga di una nevrotica Seberg da un tenebroso Brasseur. Appesantita da indecifrabili simbolismi, da deliranti movimenti di macchina, da contorcimenti erotici, da personaggi di contorno del tutto improbabili (la matura lesbica, il rivoluzionario solitario) diviene affatto risibile, e fa pensare tutt'al più a certe scorie del naturalismo cinematografico francese di pertinenza degli Allegret, dei Ciampi, dei Delannoy. Gary debutta quindi con un film senile, gerontofilo, anacronistico e si colloca strettamente, senza neppure saperlo, accanto al suo collega italiano, Ugo Liberatore, molto più giovane di lui, ma solo all'anagrafe.

Film senile è infatti anche *Bora Bora,* con cui Liberatore porta all'estremo, ma senza l'autentico furore che costituiva il maggior pregio della sua opera d'esordio, il discorso iniziato appunto con *Il sesso degli angeli:* un discorso moralistico contro i giovani, tratteggiati volutamente come mostri crudeli, corrotti, putrescenti. Due delle tre ragazze di *Il sesso degli angeli* agivano infatti prima da amorali e poi da criminali, fino alle più letali conseguenze; la bella coppietta di *Bora Bora* non ha invece bisogno alcuno di spiegarsi in peggio durante il corso del film, per il semplicissimo motivo che già agli esordi è ridotta allo stato di assoluta cecità morale e indifferenza animale, né svolgendosi il film — tra un amplesso e l'altro — dimostra volontà alcuna di tornare a quello stato giovanile, fremente, vitale che le acerbità fisiche dell'imbronciata e inespressiva Politoff suggerirebbero meglio dell'agitarsi del pur volenteroso Corrado Pani.

Fuggita da un marito giovane ma già impotente e dedito per ritrovare il piacere a cerebrali, per non dir turpi, piaceri, la giovane Marita dovrebbe infatti cercare nelle lontane isole di Polinesia qualcosa di più pulito ed autentico. In realtà non ha fatto altro che dedicarsi al più nerboruto tra gli indigeni, il che non è certo il modo migliore per guarire da quella che secondo l'autore dovrebbe essere una forma di alienazione di gauguinesca memoria, oppure — per restare nell'ambito cinematografico — di tormentata ricerca *(Odissea nuda).* La moglie vuole solo altri piaceri e il marito, giunto dall'Italia non per riconquistarla sinceramente bensì soltanto per umiliarla, dimentica subito i suoi propositi per contemplare gli sfoghi onanistici di una svedese, approfittare di un'indigena quindicenne e farsi un sodalizio carnale con un'altra più adulta e più morbida figlia delle isole. Il fatto che alla fine, stanchi di queste esperienze, i due tornino tra noi, non ci dà garanzia alcuna per l'avvenire, anzi.

Ecco perché dicevo che la tesi di Liberatore è, non meno di quella di Gary, senile. Tale è il voyeurismo che affratella i principali personaggi maschili dei due film; né meno senile è la passività delle due donne, non per caso quasi mai partecipi degli amplessi con cui vengono strumentalizzate. Senile è infine il bisogno di ambientare in lontane terre, bellissime alla vista ed apparentemente incorrotte, vicende che non sarebbero più ingiustificate se geograficamente collocate nel più prossimo isolato. E in questo senso sia l'uno che l'altro film giustificano la pessimistica tesi, cara ai più corrotti, o spregiudicati, o rassegnati esponenti del film di consumo, secondo cui il cinema è morto da un pezzo, né saranno i nuovi autori — di qualsiasi classe anagrafica — a farlo resuscitare.

Fabio Rinaudo

THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE (Seicento di Balaklava, I)

R.: Tony Richardson - **sc.:** Charles Wood - **f.** (panavision, technicolor): David Watkins - **m.:** John Addison - **scg.:** Edward Marshall - **c.:** David Walker - **mo.:** Hugh Raggett - **superv. mo.:** Kevin Brownlow - **int:** Trevor Howard (Lord Cardigan), Vanessa Redgrave (Clarissa), John Gielgud (Lord Raglan), Harry Andrews (Lord Lucan), Jill Bennett (Signora Dubery), David Hemmings (Capitano Nolan), Peter Bowles (Capitano Commissario Duberly), Mark Burns (Capitano Morris), Howard Marion Crawford (Sir George Brown), Mark Dignam (Generale Airet), Alan Dobie (Mogg), Willoughby Goddard (Squire), T.P. McKenna (Russell), Corin Redgrave (Capitano Featherstonehaugh), Norman Rossington (Serg. Maggiore Corbett), Ben Aris (Tenente Maxse), Leo Britt (Generale Scarlett), Helen Cherry (Lady Scarlett) - **p.:** Neil Hartley - **o.:** G.B. 1968 - **d.:** Dear - United Artists.

Nel mare magnum dei flussi e riflussi dei vari generi cinematografici, mentre si nota un rinnovato interesse per i film di guerra (più di trenta film di questo genere sono in fase di ultimazione e in preparazione solo in Italia), ecco capitare a proposito questo film di Richardson su una guerra di cento anni fa, analizzata con dichiarati propositi demistificatori, di denuncia e di critica storica, ma con riferimenti, purtroppo, ancora attuali.

Il valore di questo film — che ricorda nel titolo originale, *The Charge of the Light Brigate* il suo più noto predecessore (1936), ma di fattura hollywoodiana, per la regia cosmopolita di Michael Curtiz e interpretato da Errol Flynn e Olivia De Havilland — non sta solo in questo. Ci troviamo di fronte al recupero al cinema di idee, di un regista estroso, abile, intelligente come Tony Richardson, dopo alcune deludenti prove come *Mademoiselle* (« ... e il diavolo ha riso ») e *Il marinaio di Gibilterra*, entrambi del 1966. Non è solo un ritorno al mondo in costume — questa volta ottocentesco, dopo quel fortunato ed estroso *Tom Jones* (1963) ambientato un secolo prima — ma addirittura ai temi cari e più genuini del *free cinema* inglese. Un'esperienza che si può considerare ormai conclusa, e ormai da qualche anno, che però rivive nel film in alcuni personaggi, in certe situazioni, come filtrata attraverso la naturale evoluzione dei tempi e della sensibilità dell'autore, dando ancora i suoi frutti e facendo ricordare la « stagione bella » di *Sapore di miele* e *Gioventù, amore e rabbia,* del 1962. Se vogliamo il capitano Nolan di quest'ultimo film, è strettamente imparentato al Colin Smith di *Gioventù ecc.,* entrambi infatti protestano a loro modo contro la società farisaica e paternalistica. Nei *Seicento di Balaklava,* Richardson ritorna ai temi propri del suo mondo poetico, o, per meglio dire, del suo impegno sociale, come in varie occasioni ha avuto modo di chiarire: « In fondo, noi siamo dei piccoli borghesi — così ebbe a dire — noi lottiamo contro un certo modo d'essere della grande borghesia. Ma può anche darsi che in una maniera più o meno cosciente, noi approviamo le strutture di fondo della società inglese. Può essere che noi non vogliamo cambiare queste strutture, ma solamente ciò che le ricopre, la polvere. Personalmente, io detesto il mio paese per un mucchio di ragioni: lo esecrabile sistema educativo, il distacco tra le classi sociali, la freddezza nei rapporti umani, il rispetto pusillanime delle convenzioni, l'immobilismo, la centralizzazione del potere, l'ideologia del benessere. È contro tutto questo che io mi batto, e la mia sola arma è il mio lavoro. E il mio lavoro consiste nel fare dei buoni

film, o di mettere in scena dei lavori teatrali validi per impedire che si continui a fare dei brutti film, a mettere in scena delle brutte opere teatrali ».

Quale migliore spunto per infrangere tanti tabù, dissacrare tante patrie glorie, abbattere onorabilità fittizie che nascondono il vuoto assoluto o addirittura un'irresponsabilità criminale, che narrare uno dei fatti d'arme più tragici, nella sua assurda semplicità, della storia inglese, che vide seicento cavalieri lanciati frontalmente contro i cannoni dell'avversario, venendo meno alle regole più elementari, prima della logica e poi dell'arte militare, sia pure ancora arretrata, dell'epoca?

Per un futile pretesto — alcune beghe di monaci cattolici e ortodossi intorno al possesso dei Luoghi Santi a Gerusalemme — la Turchia dichiarava guerra alla Russia, e l'anno seguente, il 1854, le potenze occidentali decidono l'intervento contro le fameliche brame del grande « orso russo » a protezione della Sublime Porta. Nel settembre di quello stesso anno un corpo di spedizione anglo-francese sbarca in Crimea e pone l'assedio a Sebastopoli. Nel gennaio del 1855 anche il piccolo Piemonte del Conte di Cavour, invia un contingente di truppe al comando del generale La Marmora. Sarà l'unico paese a trarre un vantaggio da quella guerra (il Piemonte poté far udire la sua voce nel concerto delle grandi potenze, e Cavour gettare le basi dell'unità nazionale) che costò agli alleati la morte di 118 milá uomini uccisi dal colera e dal freddo.

Riconosciamo innanzi tutto a Richardson il raro privilegio di aver saputo ricostruire con fedeltà e precisione un periodo storico, scandagliando non solo tra le trine, i merletti, le gualdrappe, i corsetti, le giubbe o le mollettiere e i tirabaffi, ma anche e soprattutto negli animi dei suoi personaggi, che se hanno un poco la tendenza a diventare emblematici, non di meno campeggiano a tutto tondo nel grande affresco di un così attento, quasi pignolo, pittore. Merito anche di un « cast » eccezionale, che allinea nomi di sicura esperienza e affermata bravura come Trevor Howard, un Lord Cardigan ottuso, orgoglioso e ignorantissimo, oppure John Gielguld (il grande interprete scespiriano) un Lord Raglan gran signore ma un po' svanito (crede che i francesi siano sempre gli avversari degli inglesi come ai tempi di Napoleone) e abbarbicato ad alcuni pregiudizi, la qual cosa non importerebbe niente a nessuno se non fossero, appunto, atteggiamenti pregiudizievoli per la vita di tanti soldati. Si veda, ad esempio, il rifiuto di avvalersi delle informazioni di un disertore russo perché in contrasto con un certo « onore militare »; una scena resa da Richardson con il taglio sicuro dell'inquadratura e l'uso accorto del chiaroscuro, mentre il col. Airey, aiutante di campo di Raglan, dice: « Per lo più, questi disertori, sono polacchi », aprendo uno squarcio sulla complessità dei problemi che già allora agitavano l'immenso impero russo e che verranno a maturazione mezzo secolo dopo. Harry Andrews è invece Lord Lucan che completa, con una parte meno impegnativa, il terzetto dei « pari », tipica espressione di quella classe dirigente dell'epoca vittoriana che applicava alla lettera il motto regale « Dieu et mon droit », dove il primo era scomodato, come sempre, a sproposito e il secondo non esisteva. Accanto a loro, i giovani: un David Hemmings (il fotografo di *Blow-up*) incupito da una folta capigliatura e da

gran basettoni, che cerca di rendere credibile la « naturale » inclinazione alle armi di questo capitano Nolan combattuto dall'eterno dissidio tra il vecchio e il nuovo; una Vanessa Redgrave molto « demi siècle », trepida e amorosa, veramente brava; e poi gli altri, dalla signora Duberly (Jill Bennett) vanesia e petulante, al sergente maggiore Corbett (Norman Rossington) in una caratterizzazione senza sbavature. Un film che ci riconcilia con la tanto vilipesa e tenuta in non cale, « signora recitazione », che un gran vecchio, Renoir, rimpiange e continua a ritenere la regina dello schermo.

L'antefatto è ampio e circostanziato. Sulla « Felix Britannia », grande potenza mondiale, sicura e ricca nella sua isola protetta dall'*Home Fleet,* e con uno sterminato impero da sfruttare, utile anche per acquisire gloria a buon mercato, con una regina Vittoria felicemente regnante (e lo farà, credo volentieri, fino al 1901), veniamo a sapere alcune cose essenziali. Se non bastassero i personaggi, quello che dicono e fanno, ci sono le gustosissime animazioni, ispirate a stampe dell'epoca, di Richard Williams, che non sono fini a se stesse, ma bensì svolgono un ruolo che si può accostare a quello del coro che commenta l'azione allargandone gli echi e i significati, con notazioni ora ironiche ora satiriche o addirittura grottesche, sempre imbevute di quel genuino *humour* inglese che, se preso a piccole dosi, è il miglior antidoto contro la retorica, l'ipocrisia, il perbenismo melenso e affettato. Anche il commento sonoro svolge un'importante funzione, basato com'è su ballate dell'epoca vittoriana e marce militari, arrangiate da John Addison, un nome che ricorre spesso nei film di Richardson.

Veniamo a sapere, dicevo, che in quella beata epoca vittoriana, i nobili ricchi mantenevano di tasca propria i reggimenti che comandavano, come Lord Cardigan, padrone e signore di un reggimento di Ussari, che indossavano una giubba cortissima su calzoni rossi, da quì il nome di « culi rossi », espressione che non dispiaceva allo stesso comandante. Siamo introdotti nella vita familiare di due giovani sposi, Clarissa e William Norris, e abbiamo anche il tempo di assistere al fiorire a sbocciare di un idillio tenerissimo, ma illecito, tra Clarissa e Nolan, amico di Norris, che si regge tutto sulla finissima interpretazione di Vanessa Redgrave, un'attrice che ci darà ancora tante soddisfazioni, purché venga utilizzata a proposito. Si delineano intanto le rivalità, le ripicche, gli odi da pollaio, tra i vari Lord, a cui fanno corona squallidi tirapiedi, oppure spiccano nobili figure come quella del capitano Nolan, che non intende piegarsi all'ottuso servilismo generale, e quella del serg. magg. Corbett che rifiuta sdegnosamente di fare la spia, anche se a chiederglielo è il suo comandante. Eppure sono quelle stupide rivalità tra militari boriosi e sostanzialmente ignoranti (ma la mentalità dei « circoli ufficiali » non è poi cambiata molto attraverso i secoli...) che creano i presupposti di una disfatta senza attenuanti. Nolan assiste a queste schermaglie prive di senso con stupore e con rabbia (non dimentichiamo che John Osborne lavorò in un primo tempo alla sceneggiatura del film); per lui la guerra è una cosa seria che dovrebbe essere fatta con rigore scientifico ed un'attenta preparazione tecnica. La condanna senza appello che il regista dà delle guerre imperialistiche (ma tutte le guerre sono assurde, meno quelle contro il tiranno) è totale; e sono ancora più nefande perché coinvolgono anche persone in buona fede, come i capitani

Nolan e Norris, che partono contenti per la guerra perché « è l'unico modo di vita degno di un vero uomo ». Sentimenti che si sono conservati fino ai nostri giorni, prima di essere travolti dalla crisi delle istituzioni, e che racchiudevano una tensione ideale che, alla luce di una più moderna e critica sensibilità, è parsa mal riposta, essendo ben altri i traguardi a cui deve tendere l'umanità, piuttosto che la gloria delle armi.

Esemplare lo sbarco sulla spiaggia deserta della Crimea dopo un viaggio fortunoso: poche inquadrature, alcuni gesti, qualche parola, ma il senso dell'ignoto a cui vanno incontro quegli uomini è reso molto bene. La sequenza finale, quella della carica, giunge così naturalmente, come l'inevitabile epilogo di una serie di errori, quint'essenza di una mentalità, di un modo di concepire la vita in generale (si veda, ad esempio, la scena di seduzione tra Lord Cardigan e la signora Duberly) e quella militare in particolare, su rigidi schemi lontano da ogni realistica considerazione. Non si ha dunque una cavalcata scomposta tra urla, gemiti e « stridor di denti », ma la dimostrazione visiva di un'equazione che ha come numeratore l'imbecillità e denominatore la retorica militaresca: risultato, la disfatta e la strage. Invece che sull'atto eroico, il regista si sofferma sull'effetto della violenza fatta da uomini su altri uomini: da quì l'orrore della carneficina. Non è tanto il gesto che interessa, come nei soliti film di guerra, ma il risultato a cui porta quel comportamento. Con tutto ciò gli avanzi di quella brigata leggera, decimata dai cannoni russi e dalla carica della cavalleria avversaria, salutano alla voce il loro comandante e si dicono pronti a tornare a combattere. Su tutti, capi e gregari, si stende il velo di un sentire sbagliato, che fondava le sue motivazioni su basi errate, quelle di una società tarata da profonde contraddizioni. Così anche i poveri, i soldati, arruolati con l'offa di un soldo sicuro, un tetto e il vitto per sé e la famiglia, sono coinvolti in un atteggiamento generale assurdo e illogico. Per rendersene conto ci sono voluti ancora cent'anni, ma non tutti hanno ancora capito la lezione di tante pagine di storia che sono una triste successione di guerre e di paci, queste in funzione di quelle, con lutti e distruzioni a non finire. Infatti, in patria, il film ha avuto delle severe reprimende dai circoli conservatori.

Il pregio del film sta dunque nell'impianto narrativo, solido e preciso nei minimi dettagli, e in certe notazioni fatte con mano abile, senza compiacimenti estetizzanti — che erano riscontrabili nel film che più si può accostare a questo, *Tom Jones* — come il contrasto tra la Londra raffinata e ipocrita della nobiltà, e quella becera, laida, miserevole ma carica di vitalità, delle classi povere. In questo e nelle psicologie di alcuni personaggi, primo fra tutti il capitano Nolan, ritroviamo lo spirito del regista del *free cinema,* la sua aspirazione ad una vita libera, solare, senza freni inibitori. Una bella utopia che nel Richardson del 1968 si tinge dei colori melanconici, ma più veri, che dà la maturità dei sentimenti.

Nedo Ivaldi

LA RAGAZZA CON LA PISTOLA

R.: Mario Monicelli - **s.:** Rodolfo Sonego - **sc.:** R. Sonego e Luigi Magni - **f.** (techniscope, technicolor): Carlo Di Palma - **m.:** Peppino De Luca - **scg.:**

Maurizio Chiari - **c.**: Giorgio Desideri - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Monica Vitti (Assunta Patané), Carlo Giuffré (Vincenzo Macaluso), Stanley Baker (il chirurgo), Corin Redgrave (il suicida), Anthony Booth (giocatore di rugby), Aldo Puglisi, Tiberio Murgia (due siciliani in Gran Bretagna), Stefano Satta Flores (cameriere al Capri Restaurant), Helene Dewning - **p.**: Gianni Hecht Lucari e Fausto Saraceni per la Documento Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Euro.

« La realtà italiana è una realtà da commedia ». Questa idea mi è stata proposta molti anni fa da un regista italiano nel corso di un'intervista; qualche tempo prima che la ormai celebre, o deprecata, « commedia all'italiana » iniziasse il suo trionfale cammino. Era la conclusione di un discorso abbastanza approfondito, durante il quale si era parlato del fascismo nei suoi aspetti più esteriori – e delle conclusioni della novella « Capodimorte » di Domenico Rea – del delitto d'onore, dei dialetti – che sono sempre ed esclusivamente citati in funzione comica, quasi a conferma della teoria della divisione degli stili di Auerbach.

L'enunciato può prestarsi a molte considerazioni; e può essere anche smentito quando ci si addentri in una sommaria analisi sociale di molte zone italiane più delle altre rimaste chiuse: basti pensare alle tragiche catene di vendetta che insaguinano certe provincie della Sicilia e della Sardegna; o, all'opposto, all'organizzazione della malavita nelle metropoli più avanzate. Ma esso ritrae fedelmente un certo atteggiamento psicologico abbastanza diffuso: quello per cui nella tradizione napoletana ogni tragedia si compone in una riconciliazione o in una fatalistica rassegnazione:; o quello per il quale millenni di storia di guerre e di invasioni non sarebbero riusciti a scalfire l'imperturbabile saggezza del romano.

Tuttavia non è necessario verificare con un'analisi sociale l'esattezza di una affermazione di questo tipo, che vuole essere unicamente letteraria. Che rappresenta in ogni caso con molta fedeltà l'atteggiamento di scrittori e autori cinematografici di fronte alla realtà italiana. Essi hanno accettato da sempre la millenaria tradizione secondo la quale il basso popolo è comico e l'hanno applicata nella forma più generale: è comico chi non parla in lingua (la distinzione goldoniana tra personaggi e maschere), chi veste in modo regionalmente caratterizzato.

Per avvicinarsi al caso del nostro film noteremo che solo due volte il costume siciliano non è stato trattato satiricamente: con *In nome della legge* di Germi e con *Salvatore Giuliano* di Rosi. Sono pochi, pochissimi. Poi è stato lo stesso Germi a compiere un rapido voltafaccia e a ritornare nelle ampie braccia della « commedia », portandovi, è vero, un ricco contributo di spirito satirico e acre, ma accettandone tutte le convenzioni strutturali e linguistiche.

Per Monicelli e per il suo sceneggiatore Luigi Magni la Sicilia è appena un pretesto. Il pretesto siciliano classico, sfruttato nei suoi aspetti più noti, esposti con una violenta sottolineatura farsesca: la separazione dei sessi, il rapimento, lo scambio di persona, la seduzione, l'abbandono, l'onore macchiato, la vendetta. E' fin troppo chiaro, non dirò l'ironia, ma addirittura il distacco con cui gli autori narrano queste cose risapute: delle quali tuttavia una deve essere ritenuta e accettata: l'impegno alla vendetta come parte integrante di una mentalità. Poiché il resto del film — tutto il film, anzi, perché

il pretesto siciliano è solo l'antefatto — è un discorso semiserio sull'educazione-maturazione di una ragazza che dai neri abiti siciliani passa alla minigonna, che non pensa più a vendicare l'onore con un colpo di pistola, ma a punire l'umo che l'ha abbandonata dopo una notte d'amore, abbandonandolo a sua volta nello stesso modo.

Mettete un selvaggio in mezzo ai civili – sembrano dire gli autori – dovrà adeguarsi. E ancora: l'abito fa il monaco, la moda fa la donna, la eleganza fa la signora. Dobbiamo ammettere che per subire una rapida trasformazione il « selvaggio » debba essere molto intelligente; ma come esemplificazione di una tesi può andare. O, meglio, come carattere di commedia, non immune da un certo schematismo, costretto entro le regole dell'umorismo scenico. La trasformazione è comunque interessante e il paradosso non privo di eleganza; gli scontri tra le due mentalità — la inglese e la siciliana – sono raffigurati con arguzia ed hanno il merito di non essere tutti prevedibili: da ricordare a questo proposito l'incontro con il medico, l'ex moglie e il fidanzato di questa subito dopo la sentenza di divorzio, quando qualcuno propone di andare tutti insieme a prendere il te e la ragazza siciliana esplode di fronte a tanta mondanità, freddezza e *self-control*. Una volta tanto il rozzo mondo in cui i seduttori vengono puniti a colpi di pistola ha la rivincita sull'elegante pratica dell'*undertatement*.

Resta da dire dell'interpretazione. Monicelli ha preferito affidare questo che è in gran parte un « carattere » ad una attrice che non è certamente una « commediante ». Che non è neppure credibile come siciliana, se si dovesse badare al tipo fisico. Ma, a conti fatti, è stata una scelta accorta: un attore che mima una macchietta vale sempre di più di un caratterista alle prese con un personaggio. E del resto Monica Vitti ha ormai dimostrato di saper essere abbastanza versatile da affrontare ruoli compositi come questo.

Riccardo Redi

OLIVER! (Oliver!)

R.: Carol Reed - **s.:** dalla commedia musicale di Lionel Bart adattata dal romanzo di Charles Dickens « Oliver Twist » - **sc.:** Vernon Harris - **f.** (panavision 70, technicolor): Oswald Morris - **f. II unità:** Brian West - **m.:** Lionel Bart - **superv. m.:** John Green, Eric Rogers - **arrang. m.:** John Green - **scg.:** John Box e Terence Marsh - **c.:** Phyllis Dalton - **coreogr.:** Onna White e Tom Panko - **e.s.:** Alan Bryce - **mo.:** Ralph Kemplen - **int.:** Ron Moody (Fagin), Mark Lester (Oliver Twist), Shani Wallis (Nancy), Oliver Reed (Bill Sikes), Harry Secombe (mr. Bumble), Hugh Griffith (il magistrato), Jack Wild (il finto mendicante), Clive Moss (Charlie Bates), Peggy Mount (vedova Corney), Leonard Rossiter (mr. Sowerberry), Hylda Baker (signora Sowerberry), Joseph O'Conor (Brownlow), Shiela White (Bet), Kenneth Cranham (Noah Claypole), Megs Jenkins (signora Bedwin), Wensley Pithey (dott. Grimwig), James Hayter (Jessop), Fred Emney (presidente), Elizabeth Knight (Charlotte), John Baskcombe, Norman Pitt, Arnold Locke, Frank Crawshaw (guardiani del penitenziario), Norman Mitchell, Clive Moss, Peter Lock - **p.:** John Woolf per la Warwick Films - A Romulus Films Production - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Columbia-Ceiad.

Oliver! sta fra il « musical » classico, all'americana, e quello di tipo disneyano (*Mary Poppins,* per precisare). Da una parte l'impianto robu-

stamente spettacolare della confezione d'alto artigianato, e dall'altro la presenza di personaggi-bambini e una cert'aria favolistica, da libro per ragazzi, cui contribuisce la colorita e pittoresca ricostruzione della Londra vittoriana.

C'è da osservare subito che proprio la presenza dei bambini rende lo spettacolo più che accettabile anche al gusto di quelle platee — come quelle di casa nostra — insofferenti alle tipiche convenzioni del « musical », che è solito proporre numerose parentesi canore durante le quali i personaggi tipici di questo tipo di spettacolo, gli « innamorati », sospendono il procedere logico dell'azione per gorgheggiare melense conferme dei loro sentimenti (insofferenza che appare per lo meno strana, nel paese di « Canzonissima » e di San Remo). La presenza dei bambini ha tagliato fuori ogni pericolo di situazioni da « duetto d'amore » ed inoltre, occorre aggiungere, rivolgendosi anche ad un pubblico di minori la pellicola ha accettato quasi sempre i numeri musicali in funzione della vicenda, rifiutando « exploits » melodici e coreografie di tipo esornativo.

L'Oliver di cui si tratta è il dickensiano Oliver Twist, meno celebre forse dell'altro personaggio di fama Davide Copperfield, per lo meno da noi, ma degno del compagno per il fondo moraleggiante del racconto, il giudizio sociale, i guizzi di splendido umorismo, la vivace ritrattistica, la pittura puntigliosa dei luoghi tipici di certa letteratura umanitaria del secolo scorso (l'ospizio dei trovatelli, la spelonca dei ladri minorenni ecc.).

Il film *Oliver!*, comunque, non si rifà direttamente al romanzo, bensì ad uno spettacolo musicale rappresentato a Londra per più di due anni, firmato per il libretto, i versi e la musica da Lionel Bart, un compositore e uomo di spettacolo non conosciuto fuori della Gran Bretagna. Si trattava, sulle scene, di un « libero adattamento » del libro dickensiano, e non poteva essere altrimenti: certo che, a parte la semplificazione dei nodi romanzeschi, stemperando le situazioni in danza e canto alcuni dei bersagli dello scrittore sono svaniti, come la polemica sociale, o meglio la buona fede e l'utopia sociale, in quanto anche nello spettacolo sono presenti le situazioni relative alla povertà delle classi diseredate e allo sfruttamento dei bambini, ma « rappresentate », non descritte, viste cioè in una chiave che diventa appunto spettacolare. Se sul palcoscenico, ed esempio, viene rappresentato lo scontento degli orfani del « work-shop » di Mr. Bumble con una perfetta e coreografica simultaneità nei movimenti dei ragazzi, accompagnati da una simmetrica successione di coretti e strofe, la protesta umanitaria non c'è più, c'è solo il gusto della contemplazione.

Comunque sia, l'*Oliver!* del palcoscenico voleva essere un « musical » evasivo e conciliante, non una versione fedele del romanzo, già altre volte portato sulle scene e sugli schermi: fra le versioni cinematografiche ricordiamo solo quella del 1916 (della neonata « Paramount ») con una donna nel ruolo principale, quella del 1922 diretta da Frank Lloyd con Jackie Coogan, e quella del 1947 diretta da David Lean.

La versione filmica dello spettacolo di Lionel Bart è stata affidata a Carol Reed, abbastanza curiosamente,diremmo, in quanto « sir » Carol non è certo uno specialista di spettacoli musicali (forse perché nella sua filmografia non mancano « storie di bambini »). I risultati, nondimeno, so-

no piuttosto buoni e diciamo subito che soltanto in parte (forse in piccola parte) sono da attribuire al regista, in quanto si debbono equamente distribuire fra i responsabili dei singoli settori (coreografia, musica, scenografia, ecc.) e cioè fra gli specialisti, alcuni dei quali attivi anche per l'edizione teatrale. Ci sembra cioè che Reed si sia limitato a concertare tutti gli svariati elementi di cui poteva disporre verso un risultato unitario, e sempre tenendo strettamente conto di quelli che erano stati gli esiti dello spettacolo originale.

Abbiamo accennato alla « classicità » delle soluzioni. Niente audacie espressive, niente sperimentalismi, come d'altronde era giusto pre due ragioni, per la materia trattata — che non sopporta i modernismi alla *By By Birdie* — e per il pubblico cui il film si rivolge, in parte. Qui c'è forse un pò d'ambiguità, poiché lo spettacolo vuole interessare piccoli e grandi, col risultato che i due diversi pubblici trovano, oltre che cose di comune interesse, anche elementi che appartengono esclusivamente alla sfera d'attenzione di uno dei due, cioè o solo ai grandi o solo ai piccoli. *Oliver!* è dunque nel solco del « musical » all'americana, e non vi si sente affatto la nazionalità britannica, come succede invece, per esempio, nei « musicals » con Tommy Steele; o meglio nel solco dello spettacolo americano in senso lato (e ciò nonostante la cupola di San Paolo sullo sfondo e il mercato del Covent Garden: in fondo, il « londinesimo » del film, sciorinato con l'evidente piacere del pittoresco e del movimento — le chiatte, la ferrovia sopraelevata, i traffici della strada, i mestieri e gli artigiani — fa il paio con il « pariginismo » di *Un americano a Parigi,* e cioè diventa occasione di coreografia pura).

Proprio il richiamo a Gershwin ci serve per definire un momento tipico di questa « americanizzazione di Oliver »: la sequenza del risveglio mattutino di Oliver che si affaccia alla terrazza di una famosa piazza del West End, in cui il concertato progressivo dei venditori e della gente che popola a poco a poco la piazza offrendo merci e servizi è evidentemente ispirata all'analoga situazione dell'opera *Porgy and Bess,* o meglio ad una fusione fra l'inizio del secondo atto (« *Morning* ») e gli « Street Cries ».

La sequenza citata è una delle più belle del film, sia per la musica — di un rigoroso eppur fresco procedimento imitativo e contrappuntistico — che per la sua « naturalezza ». Nel senso che non è una parentesi meramente decorativa, una pausa fra un avvenimento e l'altro, ma lo sviluppo di un'azione; anzi è essa stessa azione, un'azione coreografica che caratterizza e descrive, sfruttando con sagacia le persone, i luoghi e gli oggetti. Meglio ancora, essa *deriva* dalle persone, dai luoghi e dagli oggetti, come accade per un'altra sequenza felice del film, quella dell'arrivo di Oliver al mercato di Londra. Qui il passaggio dalla situazione realistica alla dimensione musicale (« punctum dolens » di tutti i « musicals ») è brillantemente risolto: sono prima due pretini contenti che si staccano da un matrimonio per accennare ad un saltello, poi son quattro gendarmi di ronda a segnare un passo ritmato, poi le fruttivendole fanno alcune giravolte, indi i macellai agiscono in sincrono, sul ritmo che si precisa e si inturgida, fino a che entrano man mano in quella che è ormai diventata una danza le mas-

saie, i muratori, gli strilloni, i « minstrels », le lavandaie, gli spazzacamini, le pescivendole, i funamboli e così via, in un crescendo che finisce in un « Tutti » esaltante e giustificato dal motivo motore della sequenza, quello della solidarietà, della comunità. Occorre dire che la coreografa Onna White ha svolto un lavoro di prim'ordine, sfruttando in modo creativo le musiche di Bart, piuttosto brillanti nelle parti corali e nei « numeri » grotteschi, più convenzionali nell'aria patetica di Oliver che pensa alla madre mai conosciuta e nelle pagine di raccordo. La distribuzione è quasi sempre indovinata: se il giovanissimo Mark Lester nel ruolo del protagonista non ha caratteristiche, Ron Moody nella palandrana di Fagin propone un personaggio tutto reinventato, burlone e sapidamente clownesco — certo distante da quello dickensiano — e Shani Wallis (che sulle scene londinesi fu applaudita protagonista di « Irma la dolce ») nelle gonnelle di Nancy appare assai saporosa e di vigoroso temperamento. Curati anche i ruoli minori, come il giudice di Hugh Griffith o il Mr. Bumble di Harry Secombe. Il doppiaggio delle parti cantate, curato da un'équipe ormai altamente specializzata — versione in italiano delle canzoni di Antonio Amurri, direzione musicale di Alberto Brandi — è stavolta piuttosto accettabile.

Ermanno Comuzio

ASTERIX LE GAULOIS (Asterix il gallico)

R.: René Goscinny e Albert Uderzo - **s.:** dai fumetti « Le avventure di Asterix » di A. Uderzo - **testo:** René Goscinny - **animaz.:** Willy Lateste, Nick Broca, Eddy Lateste - **m.:** Gerald Calvi - **mo.:** François Ceppi, Jacques Marchal - **p.:** in eastmancolor della Dargaud Film Belvision - **o.:** Francia-Belgio, 1968 - **d.:** P.A.C.

VIP, MIO FRATELLO SUPERUOMO

R.: Bruno Bozzetto - **collab. r.:** Attilio Giovannini - **s.:** Bruno Bozzetto - **sc.:** B. Bozzetto, A. Giovannini, Guido Manuli - **m.:** Franco Godi - **direz. disegni e animaz.:** G. Manuli - **direz. artistica e scg.:** Giovanni Mulazzani - **collab. spec.:** Stearn Robinson - **animaz.:** Franco Martelli, Giuseppe Laganà, Roberto Vitali - **ripresa e.s. ed ediz.:** Luciano Marzetti - **e.s. ed ediz.:** Giancarlo Rossi - **f.** (eastmancolor): Luciano Marzetti - **p.:** B. Bozzetto per la Bruno Bozzetto Film - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Cineriz.

JUNGLE BOOK, The (Il libro della giungla)

R.: Wolfgang Reitherman - **s.:** dal romanzo « Mowgli » di Rudyard Kipling - **sc.:** Larry Clemmons, Ralph Wright, Ken Anderson, Vance Gerry - **direz. animazione:** Milt Kahl, Ollie Johnston, Frank Thomas, John Lounsbery - **animazione:** Hal King, Eric Cleworth, Eric Larson, Fred Hellmich, Walt Stanchfield, John Ewing, Dick Lucas - **scg.:** Al Dempster, Bill Layne, Ralph Hulett, Art Riley, Thelma Witner, Frank Armitage - **e.s. anim.:** Dan MacManus - **m.:** George Bruns - **mo.:** Tom Acosta, Norman Carlisle - **p.:** Walt Disney (in Technicolor) - **o.:** USA, 1967 - **d.:** DCI.

Da alcuni anni a questa parte si vanno intensificando le produzioni di lungometraggi di animazione, un tempo appannaggio degli Studi Disney; e non soltanto negli Stati Uniti, ma in Europa, in Asia. Il pubblico, in particolare naturalmente quello infantile, è sempre attratto da un genere di spettacolo che in questi ultimi tempi, in modi e forme diverse, è stato propagandato anche attraverso il piccolo schermo televisivo, e che mantiene il

suo carattere « poetico » e antirealistico contro l'attacco massiccio del cinema commerciale immerso fino al collo nella « realtà » e nella cronaca. Così, prima timidamente, poi con maggiore coraggio e secondo un programma ben definito, piccole case di produzione finora circoscritte entro l'ambito del cortometraggio o del film pubblicitario hanno affrontato il campo ben più irto di difficoltà e di rischi, non soltanto produttivi, del disegno animato di lungometraggio, con risultati che è bene analizzare.

Un discorso generale sul lungometraggio d'animazione ci porterebbe troppo lontano e uscirebbe dai limiti imposti a una recensione; ma è un discorso che va fatto e che faremo su queste colonne. Perché i problemi estetici e artistici di tal genere di film coinvolgono non soltanto il cinema d'animazione come tale, e quindi le diverse possibilità espressive della cosiddetta « settima arte bis », ma costituiscono l'indispensabile supporto critico per ogni ulteriore ricerca settoriale. Rimandando pertanto l'analisi estetica e l'indagine storico-critica delle caratteristiche peculiari del lungometraggio d'animazione ad altra occasione, ci soffermiamo in questa sede su tre recenti disegni animati di lungometraggio, prodotti rispettivamente in Francia, in Italia e negli Stati Uniti e apparsi sui nostri schermi in questo periodo, perché essi bene rappresentano lo stato attuale della produzione di film d'animazione in vari paesi, mettendone in luce i pregi e i limiti.

Cominciamo da *Asterix il gallico* di René Goscinny e Albert Uderzo, una coproduzione franco-belga che si annuncia foriera d'un largo successo popolare e che già ha avuto un seguito in un secondo lungometraggio tratto da un altro episodio della fortunata serie delle avventure di « Asterix » degli stessi autori. Il film narra, se non erriamo, la prima delle avventure del piccolo eroe della Gallia alle prese con la tracotanza e l'apparente superiorità dei romani conquistatori, ed inizia, come il fumetto da cui è ricavato, con la presentazione di vari personaggi della storia, il citato Asterix, il grosso Obelix, il druido Panoramix, il capo Abraracourcix, il musico-poeta Assurancetourix. È un aneddoto, più che un racconto, tutto ruotante intorno all'episodio comico-grottesco della magica pozione che Panoramix fa bere periodicamente ai galli per renderli straordinariamente forti, e che i romani, comandati dall'imbelle Caius Bonus, vogliono carpire per berne a loro volta e conquistare così, non soltanto quella parte della Gallia ancora libera, ma addirittura il potere a Roma, contro Giulio Cesare. Va da sé che i fatti si svolgono contro i piani diabolici dei romani e che la successione degli avvenimenti si risolve in una ridicolizzazione di Caius Bonus e in un trionfo di Asterix.

Non ci sarebbe molto da dire su questo prodotto cinematografico corretto e di discreta fattura, ma in sostanza anonimo, se esso non denunciasse chiaramente il fallimento, almeno sul piano artistico, di una operazione estetica che, a ben guardare e come già avevano visto gli stessi autori un paio d'anni fa (cfr. *R. G. et A. U.: Propos recueillis par Guy Gauthier et Philippe Pilard,* in *Image et Son,* n. 193, aprile 1966, p. 71) non poteva che risolversi in un grossolano errore. Il fatto è che il linguaggio dei fumetti e quello del cinema differiscono profondamente, e il travaso dell'uno nell'altro non può avvenire che alla fine d'una difficile e meticolosa indagine estetica delle caratteristiche e delle possibilità espressive dell'uno e

dell'altro. In altre parole, è ingenuo pensare che, poiché sia il fumetto sia il cinema sono costruiti su una serie di immagini tra loro accostate secondo un preciso ordine cronologico e drammatico, che dà ad esse un movimento più o meno immaginario, basti trasferire le singole vignette sullo schermo o, viceversa, i singoli fotogrammi sulla pagina, per ottenere il medesimo risultato espressivo. La realtà è esattamente opposta: più la trascrizione da un linguaggio all'altro è fedele, letterale, più la riuscita artistica è mediocre, banale.

I fumetti di Goscinny (autore dei disegni) hanno una loro validità artistica, o per lo meno una loro chiara funzione ludica. Si potrà dissentire nel giudizio di merito, ma non si potrà negare che essi sono costruiti su un solido mestiere, spesso si fanno ammirare per la battuta azzeccata, per la situazione paradossale, per la sottile ironia, per il segno grafico abbondante e « barocco », non privo di suggestioni figurative. Il film di Goscinny e Uderzo è invece una piatta trascrizione del testo e dei disegni del loro fumetto in termini solo apparentemente cinematografici, ma sostanzialmente statici; appesantita quindi da un sovraccarico di situazioni « filmiche » che, anziché valorizzarne il potenziale dinamismo e il ritmo latente, ne denunciano chiaramente la gracilità contenutistica e l'anonimato formale.

Una collazione delle singole sequenze del film con le corrispondenti sequenze del fumetto — che in questa sede non è ovviamente possibile fare — dimostrerebbe ampiamente quanto abbiamo detto. Laddove, nel disegno statico, la contrapposizione delle immagini da vignetta a vignetta conferisce alla storia e ai personaggi una vivacità esteticamente pregevole; il montaggio dei disegni animati, nel film, si rivela goffo o pretenzioso, incapace nell'un caso o nell'altro di dar vita a una storia e a dei personaggi che non vogliono essere la pallida immagine di se stessi, ma realizzarsi invece nella loro autonomia poetica.

Ciò vale anche per il testo letterario, non privo di gustose invenzioni umoristiche racchiuso entro lo spazio circoscritto della vignetta stampata, è invece goffo, piatto e stilisticamente inerte una volta trasferito sullo schermo, in funzione di contrappunto sonoro a un disegno anch'esso stilisticamente inerte. Cosicché i motivi di satira, che serpeggiavano, sia pure in misura ridotta, tra le maglie del racconto per immagini affidato a precisi segni grafici — figure e parole —, si diluiscono in una narrazione pedestre, perdono la loro già scarsa funzione critica e financo il loro ruolo non indegno di semplice divertimento. Mancando la vera necessità espressiva d'una traduzione cinematografica delle avventure di « Asterix », il film risulta privo di interesse, non se ne comprende la ragione, se non quella d'un mediocre passatempo (a parte il calcolo dei produttori, in gran parte esatto, di riuscire a ripetere il successo popolare che incontrarono e ancora incontrano i fumetti di Goscinny e Uderzo).

* * *

Diverso è il caso di *Vip, mio fratello superuomo* di Bruno Bozzetto, e non soltanto perché esso non deriva da un precedente fumetto (anzi il tentativo di trasferirne i personaggi principali sulla pagina dando ad essi una dimensione puramente grafica, come è avvenuto di recente su uno quotidiano milanese, non pare riuscito), ma perché Bozzetto è prima di tutto un uomo di cinema, di cui conosce molto bene i limiti e le possibilità, e come tale le sue storie e i suoi personaggi

hanno sempre una concretezza filmica, sono stati concepiti per lo schermo.

Vediamone, a grandi linee, il soggetto. In una società futura (ma non tanto) due superuomini, Supervip e suo fratello Minivip, vivono in mezzo a gente che, considerandoli esseri superiori, come di fatto sono, li stima, li invidia e li riverisce. Ma Minivip, che a differenza del fratello è piccolo, debole e alquanto bruttino — e per di più possiede in misura ridottissima qualità « superumane » —, vi si trova a disagio, perché non riesce a stabilire nessun contatto affettivo con una umanità che lo vede soltanto in funzione della sua riconosciuta e ammirata superiorità. Così è costretto a camuffarsi, a confondersi il più possibile con gli altri, a essere un omino come tutti. Sennonché, durante un ballo in maschera organizzato sulla nave che lo porta in luoghi più tranquilli dove spera di riacquistare serenità e salute, è smascherato e costretto a esibirsi in quegli esercizi di abilità e di forza che egli non sa eseguire. Da quel momento cominciano le sue disavventure, dal naufragio allo sbarco su un'isola misteriosa, dalla prigionia alla scoperta di una allucinante città meccanizzata e disumana: disavventure interrotte qua e là dal provvidenziale arrivo del fratello Supervip, sfolgorante e impavido come Flash Gordon o Batman. La storia si conclude naturalmente con la vittoria dei due superuomini contro le forze del male, impersonificate dalla ricchissima e diabolica Happy Betty, padrona dell'isola, della città meccanizzata e di una vastissima catena di *supermarkets,* la quale cerca con tutti i mezzi più moderni, ma senza riuscirci, di condizionare definitivamente l'intelligenza e la volontà degli uomini, costringendoli in tal modo a « consumare » esclusivamente i prodotti venduti nei suoi magazzini.

È chiaro l'intento di Bozzetto di operare su due piani. Da un lato il film d'avventure, con reminiscenze di letture infantili e giovanili, con richiami espliciti al mondo dei fumetti, rivolto quindi prevalentemente a un pubblico di bambini; dall'altro il discorso ammiccante, per adulti, addirittura per gli « addetti ai lavori », con intenti satirici nei confronti della civiltà dei consumi e ferocemente critici riguardo alla pubblicità invadente di oggi e all'uso che da più parti se ne fa. Il mondo di Supervip e di Minivip è quello dell'infanzia, in cui ricordi e sogni si confondono in una rappresentazione sentimentale d'una realtà interpretata con occhi fantasiosi e innamorati, dove il gusto per l'avventura, la sincerità e la lealtà, l'amore disinteressato e puro, il trionfo del bene sul male costituiscono il supporto di ogni genere di affabulazione; il mondo di Happy Betty e dei suoi servi-collaboratori è invece la visualizzazione di taluni aspetti della società contemporanea non più fatta a misura d'uomo, contro i quali Bozzetto sfodera le armi della sua ironia e della sua satira, immergendosi totalmente nella attualità sociale — e magari politica —, rifacendosi a una letteratura iconoclastica e a non pochi elementi tratti dai suoi film precedenti, da *Alfa omega* a *Una vita in scatola.*

Purtroppo questi due piani estetici non sempre collimano, anzi il più delle volte paiono distaccati, senza legami l'uno con l'altro; sicché il film, nel suo complesso, mostra il carattere ibrido della sua struttura drammatica, in cui gli elementi costitutivi risultano circoscritti entro i loro confini propri e non riescono a integrarsi tra loro in un unico flusso narrativo, che ne giustifichi poeticamente la necessità.

L'interesse di Bozzetto è rivolto in prevalenza al discorso per adulti: i

personaggi di Happy Betty, del colonnello, di Schulz, la società disumana della città missilistica, le prigioni del vecchio castello in cui languono gli « alienati della pubblicità », sono tra le cose più riuscite e più belle che egli ci ha dato. Il grottesco e la deformazione non sono mai gratuiti, poggiano su una base solida di delimitazione critica della materia; l'avventura si integra sul piano dei contenuti con la satira che la sottende; il disegno e gli elementi scenografici (molto bella la struttura architettonica e ambientale della città missilistica dovuta alla matita di Mulazzani) creano una realtà poetica in cui ogni oggetto ha la sua funzione espressiva. Sul lato opposto invece, nel mondo legato ai ricordi dell'infanzia, c'è soltanto Minivip che è un vero personaggio; gli altri, Supervip e le due insulse eroine che ovviamente si innamoreranno dei nostri eroi, non sono che pallide figure d'una *imagerie* banale e stucchevole. Ma Minivip è solo in parte uscito dalla letteratura infantile: esso deriva chiaramente dai precedenti personaggi bozzettiani, dal Sig. Rossi, dal protagonista di *Alfa omega* e da quello analogo di *Una vita in scatola.* È, in altre parole, un elemento del discorso per adulti; anzi ne costituisce il fulcro, perché attraverso Minivip Bozzetto si manifesta appieno, quasi si rispecchiasse in una sorta di autoritratto ideale. I suoi atteggiamenti, le sue reazioni di fronte alle avversità, il suo candore e la sua crudeltà, sono l'aspetto umano e patetico della critica ideologica alla civiltà dei consumi e alla società massificata; sono il filo conduttore, sul piano dell'adesione sentimentale, d'un discorso che vuole essere serio e impegnato.

Così com'è, anche a causa di esigenze commerciali che hanno costretto l'autore a fare larghe concessioni al presunto gusto del pubblico, il film non è riuscito, seppure segna un passo avanti, proprio nell'ambito dello spettacolo, rispetto al precedente *West and soda.* Ci pare che, al di là della discontinuità stilistica che abbiamo riscontrato e delle sostanziali differenze contenutistiche tra questa o quella parte dell'assunto, discontinuità e differenze che potranno essere superate nel futuro, l'impegno artistico di Bozzetto debba orientarsi sempre più verso quei temi che gli sono propri e che così efficacemente egli ha saputo svolgere nei cortometraggi. Solo allora, un suo prossimo eventuale lungometraggio d'animazione potrà significare un vero ed effettivo apporto all'evoluzione artistica del disegno animato e al suo totale affrancamento dal presente stato di inferiorità rispetto al cinema « dal vero ».

* * *

Riuscita invece è certamente l'ultima grossa produzione degli Studi Disney, realizzata dopo la morte del produttore: *Il libro della giungla,* tratto con molta libertà dalla prima parte dell'omonimo romanzo di Kipling. Riuscita sul piano dello spettacolo, perché, ancor più che negli ultimi film disneyani, vi sono perfettamente bilanciati i vari elementi — avventura, suspense, « poesia », comicità, idillio, tenerezza, dramma e commedia — che fanno d'uno spettacolo per bambini e per adulti un levigatissimo prodotto di consumo. E come tale pensiamo che debba essere giudicato.

Inutili quindi appaiono i rilievi che possono essere avanzati riguardo alla fedeltà o meno al testo letterario di origine; alla caratterizzazione psicologica dei personaggi, sia il piccolo Mowgli, sia i suoi amici animali Bagheera, Baloo, il re delle scimmie, sia infine la temuta e cattiva Shere Khan; alla visualizzazione grafica e sceno-

grafica della storia. Si sa che gli artisti dell'*équipe* disneyana non guardano molto per il sottile e, attingendo le loro ispirazioni alla letteratura infantile d'ogni tempo e d'ogni paese, fanno spesso d'ogni erba un fascio, calpestando con delicatezza tutta *yankee* tradizioni culturali e genuine fonti poetiche. Semmai c'è da dire, ancora una volta, che la caratterizzazione contenutistica e formale dei personaggi del regno animale — in particolare l'orso, le scimmie, il serpente e i corvi — possiede una sottile vena caricaturale e un gusto dell'ironia, del tutto assenti nella piatta raffigurazione degli esseri umani. Ma il discorso critico si ferma qui.

Perfetto prodotto dell'industria cinematografica hollywoodiana, adatto ai più diversi pubblici, accomunati da un gusto non troppo raffinato o non ancora maturo e da esigenze elementari di « ricreazione spirituale », *Il libro della giungla* riconferma da un lato l'alto grado tecnico raggiunto da una organizzazione efficientissima, tuttora insuperata nel campo del cinema d'animazione, come sono gli Studi Disney; dall'altro il carattere tradizionale e conservatore dei film prodotti da codesta organizzazione artistico-industriale-commerciale, che pare sia passata del tutto indenne attraverso le rivoluzioni formali che hanno sconvolto il disegno animato di questi ultimi vent'anni, rimanendo fedele all'arte, cara a Walt Disney, della « cartolina illustrata ».

Gianni Rondolino

STRAZIAMI, MA DI BACI SAZIAMI

R.: Dino Risi - **s.:** Age e Furio Scarpelli - **sc.:** Age e Scarpelli - **f.** (technicolor): Sandro D'Eva - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **mo.:** Antonietta Zita - **int.:** Nino Manfredi (Marino Balestrini), Pamela Tiffin (Marisa Di Giovanni), Ugo Tognazzi (Umberto Ciceri), Moira Orfei (Adelaide), Pietro Tordi (frate Arduino), Livio Lorenzon (Artemio Di Giovanni), Gigi Ballista (Ingegnere), Samson Burke (Guida Scortichini), Checco Durante (agente di collocamento), Ettore Garofalo (barman), Edda Ferronao, Michele Cimarosa, Donatella Della Nova, Francesco Sormano - **p.:** Edmondo Amati per la Fida Cinematografica / Jacques Roitfeld - **o.:** Italia-Francia, 1968 - **d.:** Fida (regionale).

Di quali barzellette ridono gli italiani del 1968? Un uomo e una giovane donna siedono al tavolo di una pizzeria romana. La ragazza sta esponendo al giovane il suo dramma amoroso, gli dice quante volte ha pensato a lui, quanto ha chiamato invano il suo nome: « Marino, Marino! » In quel momento entra in campo il cameriere con una bottiglia di vino chiaro e interrompe: « Mi dispiace, signorina, il Marino è finito; abbiamo solo Frascati ». (Si tratta di vini, per chi non lo sapesse). Ma di questo dunque dobbiamo ridere in questi anni melanconici?

E ancora: i due promessi sposi, decisi a suicidarsi, sono distesi sulle rotaie, il treno si ferma a pochi passi e scendono macchinisti e viaggiatori a ragionare sull'avvenimento. Si affaccia un bel fratacchione che esorta i due sfortunati: « Coraggio, figlioli, c'è la Provvidenza che provvede a tutto, lo dice anche il nome... » Infatti: stacco netto su una lapide portata in processione ad un funerale; il padre che si opponeva alle giuste nozze della figlia è morto. Sottolineamo che il risvolto comico della storiella è suggerito attraverso un classico effetto di montaggio cinematografico.

Che dire poi della scena dell'inten-

ditore di vini che assaggia con grande spreco di gesti e commenti una bottiglia di vino prezioso, interrotto dal cameriere che frattanto si è accorto di aver portato erronemente un banalissimo prodotto di consumo? Constatare che i più accreditati professionisti dell'umorismo italiano, Age e Scarpelli, Risi e lo stesso Manfredi che interpreta queste scenette, puntano su meccanismi tanto elementari ci lascia perplessi. A giudicare dal successo del film sembra evidente che questo tipo di divertimento sia ben accetto al grande pubblico; da parte nostra invece vi sono molti motivi per ritenere che se lo spettatore recepisce questo genere, non è proprio questo il suo preferito. Ce lo conferma il fatto che l'umorismo popolare corrente – quello delle barzellette orali, non scritte – ha un livello di elaborazione molto più elevato: concetti, carica polemica, linguaggio, meccanismo formale e, qualche volta, messaggio politico, lo collocano su un piano culturale molto più complesso delle trovatine cinematografiche del film comico italiano.

Possiamo anche considerare questi giochetti estranei al successo popolare di *Straziami;* i motivi di richiamo possono essere molti altri: la presenza di Manfredi, il nome di Risi, una storia che sa essere in parte triste e in parte festosa, condita di alcuni elementi satirici (anche se ridotti al livello più accessibile). Il film, infatti, presenta molteplici espetti, alcuni dei quali non escludono un certo interesse.

Straziami, ma di baci saziami si annuncia fin dal titolo come una vicenda d'amore narrata in chiave farsesca; ma avvertiamo subito che il genere di comicità farsesca è quello che invita a ridere degli sprovveduti, dei poveracci, degli sciocchi. E' una scelta dettata dalla tradizione più antica, sia in teatro che in letteratura; il cinema italiano — che ha preso dal teatro dell'arte e dal repertorio delle maschere molto di più di quanto non sembri — l'ha riproposta più volte negli ultimi anni, soprattutto quando ha presentato macchiette regionali o dialettali, degradando spesso la citazione tradizionale a puro luogo comune.

Nell'ambito di questo genere — è evidente — non è consentita molta libertà di invenzione: infatti l'unica trovata nuova impiegata nel film si fa notare al punto da venire immediatamente sopravvalutata. E' il riferimento a quello che è divenuto il patrimonio culturale delle classi più arretrate: il fumetto, la canzonetta, la trasmissione televisiva a puntate. E' la scena in cui i due innamorati chiosano il testo di una canzone, notando analogie con altre (« concetto che è esposto anche nella canzone Casa Bianca », dice Marino) e discutendo sulla natura dell'amore, quale viene definita in quei versi; oppure la battuta « sono tornato terribile e spietato, come il Conte di Montecristo » detta dallo stesso eroe, vestito con una incredibile giacca lunga di foggia edoardiana, quando ritrova l'amata.

Vi è indubbiamente una differenza di livello tra questo tipo di situazioni e quello citato all'inizio: tuttavia non possiamo affermare che qualche intenzione satirica, riconoscibile in una parte delle scene, riesca a conferire originalità e particolare interesse all'intero film. Tanto più che altri tipi di umorismo, a livelli ancora diversi, appaiono qua e là: la battuta « greve » di sapore locale (scena delle pulizie al palazzo dello sport), il banale *qui pro quo* nell'interpretazione di una frase (gli « impianti del Coni » creduti una fabbrica di « coni » gelati), il « gag » un poco assurdo del muto che

riacquista la parola in seguito ad una esplosione e subito dopo la perde volontariamente per assolvere un voto.

Si ha l'impressione che gli autori abbiano buttato dentro nel calderone del film idee di ogni tipo, purché rispondessero al requisito della « trovata »; nuocendo così ai due poveri personaggi che avrebbero avuto — se trattati nella loro giusta chiave, quella in cui appaiono all'inizio del film — una loro grazia. Poiché l'altro aspetto non spregevole del film, soffocato tuttavia dalla marea di piccole invenzioni destinate a strappare la risata, è il senso dell'avventura eroicomica cui sono destinati i due protagonisti: nella loro ingenuità e sprovvedutezza essi vivono non di meno una vicenda d'amore e di morte, di violenza e d'intrigo; si rendono conto di essere vittime di avvenimenti tragici e qualche volta se ne sentono all'altezza. Spesso l'effetto comico nasce proprio dal loro sforzo di fingere una statura pari alla grandezza degli eventi. E' insomma la drammaturgia della letteratura ultrapopolare (oggi dei fotoromanzi) vista nella dimensione che merita; e quindi divenuta risibile.

Ma sfortunatamente non è stata questa la chiave del film; anzi è passata in secondo ordine di fronte ai molti altri elementi di dubbio gusto che abbiamo citato.

Riccardo Redi

SCUSI, FACCIAMO L'AMORE?

R.: Vittorio Caprioli - **s.** e **sc.:** V. Caprioli, Enrico Medioli, Franca Valeri - **f.** (technicolor): Pasquale De Santis - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Nedo Azzini - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **int.:** Pierre Clementi (Lallo), Claudine Auger (Ilda), Beba Loncar (zia Lidia), Juliette Mayniel (Gilberta), Tanya Lopert (Flavia), Martine Malle (Sveva), Edwige Feuillère (contessa Giuditta Guidi), Massimo Girotti (Tassi), Valentina Cortese (madre di Lallo), Franca Valeri (la Biraghi) - **p.:** Alberto Grimaldi per la P.E.A. - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** regionale.

Il peso dello stile e dell'esperienza teatrale dei « Gobbi », le apparizioni come attore e un certo atteggiamento ad epigrammista napoletano del tardo settecento fanno ritenere da molti Vittorio Caprioli, fin dai tempi di *Leoni al sole,* autore cinematografico vocato alla satira di costume più o meno spicciola, o tutt'al più a un moralismo spesso peraltro più enunciato che sentito.

Si tratta a mio avviso di un errore di angolazione, causato dall'eccessiva preponderanza che nel sodalizio Caprioli-Valeri i critici assegnano a quest'ultima, essa sì moralista ad oltranza; e perfino da un errore d'identificazione tra il Caprioli dei « Gobbi » e il Salce, cioè l'esponente di quel « gruppo » più giustamente da classificare come scrittore satirico. Il mondo di Caprioli, invece, anche se l'autore non sdegna di strizzare l'occhio al pubblico con lo strumento del frizzo, è invece tutto elegiaco, fatto di rimpianti e sospiri, di commemorazioni della giovinezza perduta. Un mondo tipicamente meridionalistico, che ricorda più di quanto sembri ai rapidi lettori quello di Vitaliano Brancati, e più precisamente del Brancati degli anni giovanili. In questo senso andava letto *Leoni al sole,* specie nella bellissima seconda parte col collasso amatorio del protagonista, il matrimonio abbietto del « bel signorino », l'addio per sempre di Sasà agli amici, destinato non per caso al grigiore di Milano. E, sempre interpretando in questo senso la vocazione dell'autore, a me parve tutt'al-

tro che riuscito il successivo *Parigi, o cara,* ove le istanze moralistiche e di costume si sposavano ripetutamente con le genuflessioni alla illustre partenaire, lasciando del tutto o quasi inespresso il più autentico mondo di Caprioli.

Fortunatamente esso è di nuovo reperibile in *Scusi, facciamo l'amore?,* film che può denunciare pesanti limiti di superficialità, a parte un indiscutibile epidermico godimento, se visto « dalla parte di lui », cioè da quella di Lallo di San Marciano, il turpe ed amorale giovinastro che, sfruttando l'attuale vocazione del gentil sesso verso repugnanti figurette maschili discendenti piuttosto dal conte Dracula che dalla specie umana, conquista calde alcove, macchine inglesi e pellicce di visone presso la società milanese, ove già furoreggiò un altrettanto esecrabile padre, per finire – respinto alla prova più ardua – tra le braccia di un vecchio pervertito. Visto con tale prospettiva *Scusi, facciamo l'amore?* è una operina di trattenimento conviviale per persone di spirito, che non graffia e non morde, e in una parola lascia il tempo che trova.

Ma il film assume diverso e più profondo rilievo se letto attentamente « dalla parte di lei », e cioè di quella figura unica che impersonano nel susseguirsi non troppo compatto della narrazione, le sventurate amanti di Lallo: la Ida, la Flavia, la Gilberta, la Beba, ed anche le tre « senatrici »: Giuditta, la Biraghi, la madre di Lallo. Si noterà allora che la pietà, la malinconia, la comprensione umana di Caprioli sono ad essa dedicate, e che la donna milanese – ormai avviata verso un matrimonio industriale di stampo americano – rappresenta per l'autore un altro emblema degno di commiserazione e rimpianto, non diverso da quello che abbracciava i « leoni » di Positano in una tenera commemorazione di cose morte, di affetti dimenticati, di entusiasmi spenti, di spiritualità ignorata.

Interpretazione del film e del suo autore non arbitraria, credo, se si guarda alla discrezione con cui il film è scritto, con tante donne, tante avventure, tanti intrighi senza che mai si vedano né un bacio né tanto meno un amplesso, senza che mai un sorriso gaio, un segno di vita che non sia mortuariamente espresso dai cortili silenziosi delle case milanesi o dalla finta giocondità di Cortina, illumini lo schermo, o meglio lo devasti (come dovrebbe vedersi in un film grottescamente impegnato). il ricco squallore della casa di Giuditta, quel gusto nel parlar di morti o di falliti o di pazzi, l'ovattato tepore che circonda il vecchio maquereau (finemente interpretato da Girotti), la fuga degli zii e soprattutto la bellissima scena con quella madre funesta, così disperatamente stanca nel cercar dappertutto tracce di giovinezza e di amore: tutto contribuisce a mio avviso a questo tipo di interpretazione del film.

Mancano a Caprioli, è vero, il coraggio e la libertà per spiegare liricamente il suo discorso, per portarlo a livelli di sofferenza profonda, e perciò il giudizio, anche se da questa angolazione espresso, non può essere esente da riserve. L'opera resta una operina, ma non un film qualsiasi. Basta che invece di prestar attenzione alla battuta della Biraghi (« A Milano i soldi sposano i soldi ») si pensi al pessimista Caprioli che con gli amici afferma: « Quando hai passato vent'anni, ne hai già quaranta. Sei finito e basta. Buonanotte ».

Fabio Rinaudo

UP THE DOWN STAIRCASE (Su per la discesa)

R.: Robert Mulligan - **s.:** dal romanzo omonimo di Bel Kaufman - **f.** (technicolor): Joseph Coffey - **m.:** Fred Karlin - **sc.:** Iad Mosel - **so.:** Folmar Glangsted - **int.:** Candy Dennis (Sylvia), Patrick Bedford (Paul), Eileen Heckart (Henrietta), Ruth White (Beatrice), Jean Stapleton (Sadie), Sorrel Booke (Dr. Bester), Roy Pole (Mc Hare) - **p.:** Alan J. Pakula - **o.:** USA, 1967 - **d.:** Warner Bros - Seven Arts Continental, Inc.

La fortuna di Robert Mulligan presso i critici, almeno quelli italiani, si è svolta in maniera opposta a quella che ha seguito l'astro, ad esempio, di Arthur Penn. Mulligan è partito molto bene presso di noi (certi film veramente minori come *Il grande impostore* furono, allora, ampiamente sopravvalutati); in seguito, per svariate circostanze — non ultime delle quali certe sue implicazioni « religiose » e comunque moralitsiche e anche moraleggianti — la sua fama ha cominciato a declinare ed ora, probabilmente, egli è messo alla stessa stregua di quegli ex-gloriosi artigiani dello schermo, come Fleischer, Wise, e tanti altri, che non sono mai stati all'altezza dei Cukor e dei Wyler, ma che comunque hanno dato, più o meno saltuariamente, opere valide, determinanti, ricche di significati perlomeno formali e stilistici.

Arthur Penn invece è partito meno bene — persino in Francia, che è tutto dire. Cammin facendo, ci si è accorti di lui e alla fine questa considerazione è scoppiata in un vero *exploit*, in quel *Gangster Story* che, a ripensarci bene, era un Corman visto con gli occhi di un fotografo di « Vogue », o, se vogliamo essere generosi, di « Life » intorno agli anni trenta. Cioè, *Gangster Story* non è un film mirabile; abbiamo voluto che lo fosse, per tanti e tanti motivi, la moda, il gusto del tempo, quel riandare (tempi di reazione, certo, tempi di timore e di occulto terrore) agli anni trascorsi, quel ritornare a un periodo in cui la seconda guerra mondiale sembra impossibile. Una stagione d'oro, anche per il cinema, come si sa.

Arthur Penn e Robert Mulligan, per parte loro, sono cresciuti in quel gusto di cinema libero, in quell'atmosfera democratica e accesa. Ma mentre per il primo l'ideale del cinema vero si richiamava a modelli letterari oppure alla secchezza veramente americana di un Hawks (derivata dalla cultura di Faulkner), per il secondo il cinema era, quasi certamente, quello di Borzage, di George Stevens, di Capra e di Gregory La Cava. Forse un cinema medio. Senza dubbio un cinema dolce e sentimentale.

Inoltre, quelle sue implicazioni religiose. La delicatezza di un sermoncino natalizio — quasi sempre — vista con gli occhi vivaci di un regista ancora giovane che ama enormemente il cinema, e vuole nascondere sotto le pieghe di situazioni amare o gentili quei significati che pure ha in animo di dire.

Allora, mentre Penn tira a colpire, a tagliare con l'accetta le ragioni del suo profondo amore per il cinema, Mulligan tende sempre più a sfumare, a rendere *flou* quelle situazioni che un regista giovane americano aggredirebbe con quella violenza primitiva e del resto proprio di razza ancora nuova, che contraddistingue in USA il campo di tutte le arti: dalla pittura (gli americani hanno inventato, si può dire, un astrattismo che non è astratto come quello europeo nato intorno al Venti: un astrattismo di massa, di consumo, di civiltà delle immagini e persino di politica democratica) nella letteratura, dalla musica al teatro.

Strano incontro, del 1964 (« Love With the Proper Stranger »), è stato,

proprio per questa ragione tipica del Mulligan d'oggi, cioè la delicatezza, il crepuscolarismo, il sentimentalismo tra raffrenato e ingenuo, un film poco valutato. Era stato invece un film intelligente e a modo suo nuovo, anche se continuava, in chiave d'altronde Frank Borzage, la linea *Marty*, la linea breve ma gloriosa di quel cinema americano di quindici anni fa. *Strano incontro* aveva scioltezza di racconto, una recitazione calibrata al massimo, dava la tristezza degli emigranti a New York, che pure conservano quella mentalità nativa che a contatto con una diversa civiltà crea in loro angoscie mute, stravolgimenti interiori senza nome. Una New York gelida, invernale, faceva da sfondo a una storia sentimentale, di una ragazza (la Wood) figlia di italiani con la casa piena di santi e di candele e di altarini, che vuol vivere come una ragazza americana d'oggi e non ci riesce. Quel sentimentalismo del film trovava un contraltare finissimo negli occhi meridionali, buoni, stupendi, della Wood, in quel suo gestire così libero e sensitivo.

Su per la discesa (1968) si riallaccia invece al filone moraleggiante, dei film sulla difficoltà degli insegnanti di farsi capire ed amare da una scolaresca quant'altre mai spericolata e difficile. Storia vecchia. Il cinema americano può vantare decine e decine di film del genere. Naturalmente, sia detto in chiave di costume, da noi questi film non si fanno: perché la maestra è sacra (avrà sempre il volto e la saggia bontà di Emma Gramatica), il professore è come Garibaldi: non si tocca. Una scena in cui, come in questo film, un giovanotto di diciotto anni, ribelle e torbido, mette contro il muro la giovane insegnante (che è la cara Sandy Dennis: una attrice piena di denti e di talento) e le dice, pressappoco: cara mia, a te manca un giovanotto come me, e la bacia, sarebbe da noi inconcepibile. Ma questo è costume, ripeto, scoria di una cultura che tuttavia ha la sua parte di importanza nella strutturazione tematica di un film. Se questo film è coraggioso, è libero, anche nella sua apparenza — così tipica di Robert Mulligan — crepuscolare e dimessa, intrisa di un semplice *humour* quotidiano, di impercettibili accenni alla vita degli insegnanti, della scuola, degli alunni ribelli, se questo film è gentile e tenero nella sua denuncia, se questo film potrebbe essere un racconto di Katherine Mansfield o un vecchio film di Borzage, vuol dire che, sotto, scorre un fiume a cui tutti attingono: che esiste una civiltà comune a questi formidabili registi americani che fanno del cinema un fatto sempre sociale, si chiamino Penn o Minnelli, Donen o i gloriosissimi Ford e Hawks. Insomma è incredibile come da un filone così vecchio come questo della-giovane-insegnante-carina-ma-non-troppo che deve-domare-una-turbolenta-scolaresca, possa venir fuori un film, vedendo il quale uno dice: non c'è niente in più niente in meno, tutto è semplice e funziona che è una meraviglia, Sandy Dennis recita e cammina come non si potrebbe, la New York periferica invernale con le sue bufere di neve e la gente imbacuccata che cammina in fretta è fotografata stupendamente: e poi c'è misura, ritmo, quel senso della solitudine che Mulligan sa rendere molto bene. E anche un certo coraggio umano: quel senso esistenziale e religioso che veniva fuori anche dal lirico *Il buio oltre la siepe*: ogni individuo col suo peso miracoloso e meraviglioso di disperazione e di felicità. Si usa dire, a proposito di film che non hanno mes-

saggi, almeno visibili: niente di speciale, ma fatto bene, a regola d'arte. Invece di speciale qualcosa, anzi molto, c'è, in questo ultimo film di Mulligan: c'è il coraggio, quasi inaudito, di non voler essere nuovi e moderni ad ogni costo. Che non significa essere reazionari, se uno poi dice le stesse cose degli altri, con una maniera però sua, inconfondibile; Mulligan insomma ha un tono tutto suo di racconto, una parsimonia ed una economia che giovano alle sue storie rendendole umane e fiduciose anche quando indulgono un po' al sentimentalismo crepuscolare e liricizzante. *Su per la discesa* alla fine sembra essere un film di denuncia, come quelli che faceva Brooks dieci anni fa. Ma non lo è. La sua sostanza non è polemica, è intrisa nella delicatezza della penetrazione umana. Questa insegnante giovane e idealista, è un po' l'immagine di quel cinema americano, sempre aperto e coraggioso, che vuole andare in fondo alle cose ed alla verità e che se accetta il compromesso lo fa con quello spirito vivo che lascia aperto un margine alla speranza. Per finire: il film è piaciuto moltissimo al pubblico del festival di Mosca. La ragione è piuttosto chiara: le due maggiori civiltà di massa del momento, l'americana e la russa, hanno fatto del cinema uno strumento potente di comunicazione e di educazione. Che può essere di volta in volta ignoranza e diseducazione ma che tuttavia conserva una grande fiducia nella forza della democrazia. Naturalmente si ricorre allo strumento della commozione, dei sentimenti buoni. Cinema russo e cinema americano in questo si somigliano e non da oggi certamente. Tuttavia ci sono registi, come Mulligan, che credono in buona fede, idealisticamente, a questa educazione alle immagini; perciò i loro film sono e sembrano sinceri, hanno *pathos* e vibrazioni umane. Sono laici e religiosi al tempo stesso.

Giuseppe Turroni

LA PECORA NERA

R.: Luciano Salce - **s.:** L. Salce, Ennio De Concini - **sc.:** E. De Concini, L. Salce, Adriano Baracco - **f.** (technicolor): Aldo Tonti - **m.:** Luis Enriquez Bacalov - **scg.:** Franco Bottari - **mo.:** Marcello Malvestito - **int.:** Vittorio Gassman (Filippo/Giulio), Lisa Gastoni (Alma), Adrienne La Russa (Kitty), Ettore G. Mattia (il ministro), Antonio Centa (comm. Mannocchi), Umberto D'Orsi (Roberto Franceschini), Ennio Balbo (padre di Alma), Giampiero Albertini (un senatore), James Riky, Janis Handy, Fiorenzo Fiorentini (commissario), Eugene Walter, Christopher Hodge, Michel Bardinet, Marisa Fabbri - **p.:** Mario Cecchi Gori per la Fair Film - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** I.N.C.

Un'altra commedia di costume del binomio Salce-Gassman, un trinomio, col produttore Mario Cecchi Gori: forse si può parlare di formule matematiche a proposito di alcuni elementi di successo che, nei film di Cecchi Gori come in molti di quelli recentemente interpretati da Gassman, sono costantemente tenuti in considerazione. Formule matematiche, è evidente, che spesso hanno rapporto soltanto con un meccanismo empirico teso al divertimento superficiale e alla situazione equivoca. Ne *La pecora nera* c'è tutto questo e c'è un pizzico di qualcos'altro, come in quasi tutti i film coi nomi di Gassman e Salce: ironia, cioè, anche « personale », e riferimenti a una concretezza magari lontana e sfumata ma reale, fastidiosa malinconia

sotto la luce della sbrigliata disinvoltura. La breve storia raccontata ne *La pecora nera* è, al riguardo, esemplare. Due gemelli, Filippo e Giulio (ovviamente interpretati entrambi da Gassman): l'uno onesto ma freddo, l'altro furfante ma simpatico; la moglie del primo non è insensibile al fascino un po' torbido del secondo, ma si controlla; l'onesto ha un posto molto importante nella società e nella politica, l'imbroglione — che dapprima si fa passare per il fratello soltanto per non aver guai — riuscirà rapidamente non solo a trarre dalla situazione indubbi vantaggi, ma addirittura ad ottenere più successi dell'altro, nei suoi stessi progetti, e infine a sostituirglisi, non senza movimentate vicende, apparentemente comportandosi come lui, ma agendo nella realtà secondo una opposta natura.

I riferimenti classici si perdono molto lontani sullo sfondo: i due gemelli non sono neppur vagamente plautini o goldoniani. Giulio e Filippo servono soltanto da reagente per un discorso che Salce (autore anche della sceneggiatura, assieme a Ennio De Concini e Adriano Baracco) cerca di avviare, riguardo alla attuale società italiana. La « pecora nera », cioè — nella società abnorme in cui ci troviamo — è davvero chi non riesce a inserirsi in una società tradizionalmente per bene, o è per assurdo chi non si adegua alla corruzione e al cinismo? La domanda è presente, nel film, e in fondo il film preferisce la seconda soluzione, è dalla parte del cinismo e della corruzione: entrambi i protagonisti sono « pecore nere », nel senso chiarito sopra, ma il cialtrone trionfa, l'onesto è sbeffeggiato, umiliato, sconfitto.

Ora — e qui sta il nocciolo diremmo anche ideologico del discorso — tale preferenza il film la dà senza motivazione, semplicemente come sviluppo narrativo. Cioè lo spettatore non solo non trae alcun ammonimento morale — sarebbe troppo pretendere — ma non acquisisce alcun giudizio critico, oltre quella elementare sensazione di fastidio cui si è accennato. La campagna di moralizzazione di cui macchiettisticamente si occupa il fratello « buono »-deputato è, in ipotesi, da sostenere, ma il personaggio (positivo) è antipatico; tanto è vero che alla fine primeggia il personaggio simpatico, ma corrotto. E, sul piano dei concetti, è indubbio che la conclusione è ambigua e qualunquistica, e che sotto il qualunquismo e la scarsa chiarezza dell'impostazione politico-ideologica si nasconde una realtà riformistica di destra, al di fuori dei termini democratici.

Il discorso non è sproporzionato alla modestia — nei risultati più che nelle ambizioni — del film. In realtà ci pare la prima volta che l'indubbio spirito di Salce — spirito caustico, senso dell'umorismo, vivida intelligenza spettacolare, qualità che altre volte ci siamo dispiaciuti di vedere utilizzate in film di modeste pretese e di limitato respiro — viene indirizzato in maniera abbastanza *chiara* verso posizioni *equivoche*. Posizioni d'altronde alimentate dal prodotto così come è stato confezionato, abile e lucido prodotto di consumo che, specialmente in virtù dell'impronta produttiva Fair Film che negli ultimi esempi si è venuta consolidando (ricordiamo *Il tigre, Il profeta, Lo scatenato*), ha come mezzo e come fine nello stesso tempo la ricerca del successo più semplice e più superficiale. Gli ingredienti sono una trama di facile presa spettacolare e di facile lettura — specie se letta di primo acchito —, canzoncine orecchiabili, attori noti al pubblico (Gassman, in questi casi, è

ormai una specie di passe-partout, e per Lisa Gastoni giovano più alcune circostanze « audaci », i manifesti francesi di *Grazie zia* che la sua bravura in quel personaggio), situazioni erotiche cui anche soltanto si alluda (la « scoperta » di Adrienne La Russa, il gioco malizioso della « minorenne » e della minigonna), rapidità di ritmo, lucidità della fotografia, scenografia più o meno « pop ».

Se quello de *La pecora nera* fosse poi il segno della delusione provocata dalla « crisi della democrazia » (procediamo per ipotesi al congiuntivo imperfetto, come si vede: crediamo a realtà assai più semplici), fosse il segno di una crisi ideologica, ugualmente non ci spiegheremmo, da una crisi, una involuzione di ulteriore chiusura morale.

In breve, *La pecora nera* — come ormai molti film anche non italiani — è significativo e sintomatico di un cinema non « positivo » dal punto di vista spettacolare (lo spettacolo in sé non concede al pubblico nessuna testimonianza umanamente qualificata), inesistente sul piano culturale. Non è dispiaciuto a Salce e a Gassman associare i propri nomi non di second'ordine, nel mondo e nella cultura dello spettacolo, a tale opera, crediamo utile, noi, sottolinearlo senza incertezze.

Pietro Pasinelli

THE SWEET RIDE (L'onda lunga)

R.: Harvey Hart - **s.:** dal romanzo di William Murray - **sc.:** Tom Mankiewicz - **f.** (colore de luxe): Robert B. Hauser - **m.:** Pete Rugolo - **scg.:** Walter M. Scott, Stuart A. Reiss - **mo.:** Philip W. Anderson - **int.:** Tony Franciosa (Collie), Michael Sarrazin (Denny), Jaquelin Bisset (Vickie), Michael Winding (Sig. Cartwright) - **p.:** Joe Pasternak - **o.:** USA, 1968 - **d.:** 20th Century Fox.

Non si dice nulla di originale constatando che esiste una produzione minore americana, sempre nell'ambito hollywoodiano, che ci consente di buttare lo sguardo su aspetti inconsueti della vita del « popolo più ricco della terra ». Per lo più si tratta di opere di giovani registi non ancora entrati nel giro massacrante degli « uffici soggetti » delle grandi compagnie cinematografiche, e che parlano quindi di quello che conoscono meglio, dei giovani, appunto.

Abbiamo visto *Violence* di un non meglio identificato T. C. Frank, sulle prodezze di una banda di teppisti in una cittadina di provincia, vediamo ora questa *Onda lunga* di un non meno ignoto Harvey Hart che però si serve di un *cast* di tutto rispetto: Franciosa, Sarrazin e « la ragazza da lanciare » Jacqueline Bisset.

A differenza di Frank che circoscrive la sua indagine agli squallidi rituali fatti di violenza-sesso-droga dei « selvaggi » motorizzati su cui si era già soffermato ampiamente il Corman di *Wild Angels,* Hart si muove nell'ambiente più morbido di giovani che vivono non ancora integrati nella società dei consumi e ne restano ai margini, quelli appunto del gioco, del divertimento, di sporadici impegni nei settori dello spettacolo. E' un modo come un altro, e non del tutto spiacevole, per mantenere una propria sfera di libertà ma che implica scabrosi compromessi con la coscienza. Non si è massificati ma neppure resi liberi, si vive come in un limbo che può finire da un momento all'altro ed è, forse, quella componente misteriosa che dà sapore alla situazione.

Collie è il quarantenne beffardo e

con l'aria vissuta, che cerca di prolungare la giovinezza rifiutando ogni impegno di lavoro e sentimentale, sulla scia di quello schema di comportamento falso, ipocrita e rinunciatario, che indica nel fatto di assumersi delle responsabilità e quindi dichiararsi maturo come una limitazione della propria personalità e quasi un arrestarsi del suo libero sviluppo. Per vivere sfrutta la sua abilità di tennista e di spremere soldi a qualche gonzo che accetti le sue sfide. E' logico quindi che viva con dei giovani: Chou-Chou un pianista di jazz che vuole suonare ciò che gli piace e sono più i contratti che straccia delle musiche che suona, e McGuire un giovanotto campione di *surf,* lo sport che si pratica con una tavola sulle onde lunghe (da qui il titolo) del Pacifico. La loro sede è un *cottage* a picco sulla spiaggia, vinto ad un concorso, ove non regnano assolutamente né ordine né pulizia, e coloro che lo abitano sono tacciati di essere dei pericolosi « comunisti » dal vicino di casa vecchio e reazionario, che invece di pensare ai fatti suoi gira armato fino ai denti, e, lanciando anatemi, non disdegna neppure lui di guardare col binocolo le belle fanciulle. Simbolo tipico di una America che ha sulla coscienza un buon numero di assassinii, tragica contraddizione di una democrazia che dovrebbe essere fondata sulla libertà e la tolleranza.

Qui, nei rapporti che intercorrono tra di loro e le loro amiche, nella vita che fanno spensierata e vuota, sta il meglio del film che assume un ritmo più prevedibile quando nel gruppo s'inserisce Vickie uscita dal mare con un pezzo solo del bikini, e della quale McGuire s'innamora. E' l'elemento esterno, la lotta per la vita che s'inserisce di prepotenza, e quando Vickie viene ritrovata pesta e sanguinante su una strada, McGuire capisce di non essere più un ragazzo e di amare veramente una donna.

I limiti del film sono evidenti. Fino a quando l'indagine resta circoscritta al piccolo mondo privato del terzetto, tutto fila liscio e in modo sciolto, quando vorrebbe allargare lo sguardo al mondo circostante le prospettive si confondono, i contorni si fanno più imprecisi, i personaggi che tengono le fila e condizionano la vita di altre persone, non si vedono, non si individuano chiaramente. Indicativa è la scena in cui Vickie parla con lo sconosciuto che controlla il suo lavoro d'attrice, le loro figure sono due ombre su uno sfondo bianco.

Come non viene individuata la « mafia del potere », così una funzione puramente folkloristica e spettacolare svolge una banda di « selvaggi » con la sua lugubre simbologia macabronazista. L'accomodante finale poi, stende un velo di conformismo su tutta la storia facendola rientrare nelle cose che non disturbano, dopo aver tentato, per lo meno, di condurre un discorso originale e inconsueto.

Resta il fatto che il cinema hollywoodiano, per dire alcune cose che presentino la realtà per quello che è, deve sempre far ricorso allo schermo di situazioni abnormi, giocando con personaggi che vivono ai margini della società. A quando un ritratto, vero e impietoso, sull'uomo medio americano, che ponga in luce i suoi problemi, descriva la sua situazione di componente una società plurima e contradditoria come quella americana? Sappiamo tutto su gangster e prostitute, ma poco nulla sull'America quotidiana, e quel poco dobbiamo ricercarlo in questo o quel film, come merce di contrabbando che non si vuole mostrare.

Nedo Ivaldi

IL TEATRO DI PROSA

COCKTAIL PARTY

R.: Mario Ferrero - **s.** e **cost.**: Lucio Lucentini - **ass. r.**: Vittorio Cerabino - **m.**: Roman Vlad - **int.**: Nando Gazzolo (Edoardo), Maria Fabbri (Giulia), Ileana Ghione (Celia), Carlo Reali (Sandro), Massimo Fosci (Pietro), Gianni Santuccio (Reilly), Lilla Brignone (Lavinia), Pina Sinagra (la segretaria), Marcello Mandò (il maggiordomo) - Teatro Stabile di Roma, al Teatro Valle, Roma, dal 15 febbraio 1969.

Cocktail Party di Thomas S. Eliot è una commedia di vent'anni fa che si distacca dalle altre opere teatrali e poetiche di Eliot per stile, ma da esse non si distingue per ideologia. La seconda parte, in special modo, contiene alcuni dei momenti più acuti e approfonditi di tutto il « teatro di poesia », laddove affermazioni di carattere spirituale e morale e i problemi dell'indagine morale e psicologica risaltano con alta tensione poetica. A noi sembra tuttavia non valido, culturalmente, riproporne oggi una rappresentazione come quella messa in scena da Mario Ferrero la quale — al di là del discorso più ampio sulla politica culturale (?) del Teatro Stabile di Roma, nel cui ambito lo spettacolo viene rappresentato — si adagia sulla più piatta e convenzionale tradizione. E' infatti assai equivoco il riproporre un'opera « poeticamente » interessante, interessante a proposito del discorso profondo che va a sostenere in primo piano i valori dello spirito, in maniera assolutamente statica e non dialettica, non rinnovatrice.

Per Eliot, un « mediatore » cerca di ricomporre un dissidio coniugale, nel medesimo tempo cerca di condurre a una presa di coscienza i personaggi della commedia che sono i personaggi della vita. Mario Ferrero — che non è mai stato regista di primo piano, ma quasi sempre artigiano non privo di qualità — si è giovato di un attore un tempo di ben superiore e umana efficacia, quale Santuccio, e di Lilla Brignone, bisognosa di personaggi più forti e nervosi; inoltre ha a nostro avviso compresso una Ileana Ghione ricca di qualità ma giocata più in superficie che su una approfondita indagine psicologica, e ha tenuto gli altri senza alcuna cura, fra cui — per una provvisorietà assai al di là di quella del personaggio — primeggia Maria Fabbri. Gli unici valori di un qualche approfondimento, nello spettacolo, sono quelli scenografici, dovuti a Lucio Lucentini, valori nei quali si è evidentemente esaurita tutta la ricerca di aggiornamento di Ferrero.

P. P.

LA TELEVISIONE

INCONTRI 1969: ALBERTO MAGNELLI

Una distinta signora romana, fine traduttrice di classici francesi, confessava, alcuni anni fà, di non aver mai visto un quadro di Alberto Magnelli, pittore, in Italia, fra i meno divulgati. « Come dipinge? » chiese a Longanesi. E lui: « fà tutte ricotte! » Come ha spiegato lo stesso Magnelli nella trasmissione di *Incontri 1969* a lui dedicata, non erano « ricotte », perché la pittura « non obiettiva », « astratta », non si rifà a nessuna immagine: l'immagine nasce dal di dentro dell'artista. Tuttavia, se inizialmente vi fu un suggerimento, esso non venne dalle « ricotte », bensì dai bianchi blocchi di marmo, dalle pietre. Nei suoi soggiorni in Versilia Magnelli fu colpito dalle grandi « polpe » di marmo raccolte nelle caverne dei cavatori delle Apuane, e fu da quelle masse senza forma, senza immagine, che nacque o che prese spunti la sua pittura non oggettiva.

La serie degli *Incontri* fu estremamente attraente nel 1968 — ricordiamo quello con Ezra Pound — e l'interesse permane con questo *Alberto Magnelli*. A taluni critici non è piaciuta la successiva puntata, che ho perduta, dedicata al coreografo Aurelio Milloss. Sono andato a cercare nei quotidiani qualche resoconto ed ho letto di « cultura sterile », di « limiti », di prevista « fine ingloriosa » degli *Incontri*, da un canto; ma, da altra campana, di « importanza eccezionale », di « lezioni di capacità e di stile ». Il che fa riflettere non sul valore o meno della « serie », ma sul credito che non di rado si può dare ai cronisti che se ne occupano in molti quotidiani, « senza capire un'acca — come opportunamente Gino Tani osserva sul "Messaggero" — su ciò che sono chiamati, improvvidamente, a giudicare ».

« L'*Incontro con Milloss* — dice ancora Tani — ha dimostrato la possibilità, e noi diremmo la necessità, di accogliere decentemente la Musa primogenita tra le altre che ispirano, da tempo, i programmi della Tv ».

Mentre l'*Incontro con Milloss* era realizzato da Alfredo Di Laura, quello con Magnelli era stato affidato a Claudio Savonuzzi. Esso ha offerto il destro per una migliore conoscenza e più approfondita rivalutazione, da parte del pubblico italiano, dell'artista ottantunenne fiorentino, che a Parigi è considerato tra i maggiori, come è provato dal rinnovato interesse sull'artista destato dalla esposizione tenuta in suo onore al Mu-

seo Nazionale d'Arte Moderna agli inizi della scorsa primavera.

È vero che Magnelli è in gran parte ancor oggi in Italia uno sconosciuto, ma sarebbe fare torto, oltre che a lui, a tutti i nostri critici, se non ricordassimo un ormai lontano fascicolo della rivista *Spazio* (n. 4, gennaio-febbraio 1951), che ha per tema « Punto dell'arte non obiettiva », dove uno splendido e multicolorato olio di Magnelli occupa tutta la copertina, e sono i Boccioni Balla Russolo Carrà Severini a rappresentare con lui l'arte astratta italiana degli Anni Dieci. Non resta fuori che Arnaldo Ginna il quale, come abbiamo dimostrato nel fascicolo n. 10-11-12 di Bianco e Nero, 1967, dedicato ai futuristi, già nel 1908 dipingeva quadri astratti — prima di dedicarsi al cinema futurista e astratto — e nel 1910 pubblicava « Arte dell'avvenire », primo trattato sull'arte d'avanguardia: precedendo così gli acquarelli astratti e le teorie (« Ueber das Geisteige in der Kunst », 1912) di Kandinsky. (Ma di ciò si comincia a rendergli giustizia: *omaggio a Ginna* è proprio il tema di una mostra che Giuseppe Appella va ordinando a Macerata per lo studio Internazionale di Arte Grafica « L'Arco »).

L'incontro mette a fuoco problemi dell'arte astratta e illustra la carriera, non priva di ostacoli e di esitazioni, di Magnelli; chiarisce le ragioni della « monumentalità » dei suoi quadri, della permanenza della sua educazione classica acquisita a Firenze o ad Arezzo, vicino ai capolavori di Giotto, Masaccio, Paolo Uccello o Piero della Francesca; fa gustare, nel dialogo, la toscanità saggia dell'artista; interroga varie personalità italiane e straniere, fra le quali emergono, per temperamento, Aldo Palazzeschi e Giuseppe Ungaretti.

Mario Verdone

I LIBRI

GEORGES SADOUL, Il cinema: « I cineasti » - « I film A-L » - « I film M-Z ». Enciclopedie Pratiche Sansoni, Firenze 1967 e 1968, pp. 424 e 577, ill., L. 1.000 cad. (3 voll.)

Ora che la platea dei cultori della settima arte si è allargata a dismisura grazie a quel grande cineclub che si chiama televisione, l'esigenza di avere un'opera di pronta e, come si dice, agile consultazione s'impone in modo sempre più inderogabile. Ecco a noi una delle tante eredità culturali lasciataci da quel grande enciclopedico del cinema che era Georges Sadoul, che nel 1965 diede alle stampe per le Editions du Seuil un « Dictionnaire des Cinéastes e des Films », che ora ci viene riproposto, nella traduzione italiana, riveduto e aggiornato da Paolo Gobetti e Goffredo Fofi.

Nell'autunno del 1967 è stato pubblicato il primo volume dedicato ai « Cineasti », nell'estate del 1968 sono usciti i due volumi dedicati ai « Film » dell'A alla Z.

Il lavoro meritorio di Sadoul non è stato solo quello di enucleare in 1200 voci i migliori tra registi, soggettisti, sceneggiatori, direttori della fotografia, scenografi, musicisti, produttori, storici, inventori, ecc., oppure in circa 1300 titoli di film quanto di meglio è stato fatto dall'invenzione del mezzo cinematografico ad oggi, quanto piuttosto per ciascun cineasta e ciascun film aver detto quanto basta per individuare esattamente l'uomo o l'opera, e non mi pare cosa da poco.

L'edizione italiana poi benefica dell'apporto appassionato e competente di un tandem di studiosi affiatato e omogeneo, che ha fatto un'opera meritoria d'integrazione non rinunciando ad esprimere « giudizi critici di tendenza » — come dicono i due critici nella prefazione al secondo volume — che hanno pieno diritto di cittadinanza accanto « alle esigenze informative in opere di carattere enciclopedico come questi dizionari ».

Un pregio dunque indiscutibile che arricchisce l'opera del Maestro, togliendo a questo « dizionario » quel tanto di freddo e impersonale che caratterizza negativamente opere consimili, a cui si aggiunge il vantaggio di un'unitarietà nei giudizi critici venendo meno l'attribuzione plurima delle « voci » a compilatori diversi, resa possibile dalla natura dell'opera.

L'utilità pratica del lavoro è poi indubbia. Infatti se per i « Cineasti » possiamo fare riferimento al monumentale *Filmlexicon* delle Edizioni di Bianco e Nero, lacunoso però,

in quei primi volumi che risalgono ormai a circa dieci anni fa, per i « Film » ogni confronto è impossibile se non vogliamo risalire, come ricordano Gobetti e Fofi, al volume *Filmen* pubblicato oltre venticinque anni fa in danese dallo storico Ove Brusendorff.

Nel loro lavoro i due revisori italiani hanno tenuto presente più lo spirito che la lettera del lavoro di Sadoul, aggiungendo qualche film italiano e sacrificandone qualche altro francese, e soprattutto tenendo presente l'insegnamento dell'A. « sempre pronto ad applaudire le opere sincere e importanti dei giovani, così come a rivedere certi giudizi su opere del passato ».

Non è certo impresa facile contenere in una cifra accettabile, le decine di migliaia di film realizzati dalle origini della settima arte, quando si calcola che solo dall'inizio del sonoro le pellicole prodotte sono oltre 100.000, e oggi siamo sul ritmo di due o tre mila film realizzati ogni anno.

L'A. e i due curatori dell'edizione italiana, hanno seguito la via maestra del giudizio critico rigoroso, non disgiunto da un'intelligente spregiudicatezza in certe notazioni come quando, dopo aver citato una spiritosa « confessione » di Hitchock, quest'ultimo viene definito come un « diavolo d'uomo ». Precisi e pertinenti i giudizi come quello sul *Dottor Stranamore*: « Enorme, beffardo, anarchico, violento e lucidissimo, è il più bell'attacco che sia mai stato fatto alla follia atomica dei nostri tempi, e al militarismo americano ». A cui si può accostare il giudizio esaltante sul film di Rocha, *Deus e o diablo na terra do sol.*

Una lettura dunque che può anche non essere circoscritta unicamente al bisogno di una determinata informazione, ma si può esercitare liberamente traendone stimolo per ulteriori approfondimenti.

Per la parte riguardante « i film » vengono dati di questi ultimi tutti i dati essenziali, casts e credits, un breve sunto della trama e un giudizio critico che accenna, talvolta, anche alle fortune del film. Per facilitare la consultazione i titoli dei film sono posti in ordine alfabetico e frequentissimi sono i rimandi dal titolo della versione italiana a quello originale o viceversa, per modo che è facilissimo orientarsi e trovare quello che si cerca.

Le lacune. Ovviamente per i classici nessuna. Per gli altri, autori e film, ognuno può esercitarsi a trovarne. Può sembrare strano ad esempio, tenendo presente che l'aggiornamento del secondo volume è al dicembre '67, che di Bellocchio non sia citata *La Cina è vicina* (presentato a Venezia nel settembre) mentre vi è la scheda de *I pugni in tasca.* Così come non c'è nel primo volume Bruno Bozzetto, nel terzo non compare neppure *West and soda* (1965), per ricordare in qualche modo un autore importante nel sia pur ristretto panorama del cinema d'animazione in Italia.

Piccole lacune che Gobetti e Fofi potranno rimediare in una successiva edizione dell'opera, ma che non limitano minimamente il giudizio positivo sul lavoro fatto, a cui attribuiamo il valore di vademecum indispensabile per ogni spettatore critico e cosciente, e quindi non fruitore passivo di una merce chiamata film.

N. I.

THE BEST OF BEATON. Introduction by Truman Capote. London, Weidenfeld and Nicolson, 1968. In 4°, pp. 248, tavv. col. e b/n., 4 ghinee.

Chi sia Beaton lo sa sia il lettore del settimanale andante (il *flirt* con la Garbo, un enorme gusto da grande sarto per signora, il fotografo della Casa Reale britannica) sia lo specialista sia chi si interessa di cinema abbastanza per il sottile: scrittore pittore disegnatore scenografo fotografo, Beaton ha dato, per esempio al Cukor di *My fair Lady* un apporto più che notevole: il film con la Hepburn potrebbe essere in gran parte suo, così come ai tempi del liberty le incisioni e le illustrazioni di Beardsley davano parecchio alle poesie, ai racconti che interpretavano: li ricreavano, a volte; li immettevano in una atmosfera particolare ed inconfondibile.

Ora una grande casa editrice inglese pubblica un omaggio alle opere fotografiche di Cecil Beaton, e ci offre il meglio di questo autore che senza dubbio è tra i più sensazionali della nostra epoca. Oggi si ha il « complesso » del giovane (dalla persuasione occulta della civiltà dei consumi alla persuasione aperta della cultura così detta di massa) ma in realtà non c'è fotografo giovanissimo che, al momento, dia quel che Beaton dava nei suoi verdi anni, al tempo del più scanzonato e raffinato e rivoluzionario trionfo del *liberty*.

Spieghiamoci meglio: Beaton per fotografia intende soprattutto il volto, la faccia, il ritratto, l'individuo colto nella sua essenza più vera. Quando negli anni venti Beaton era giovane, trionfava la fotografia « salonistica », che tendeva e imitare in tutto e per tutto la pittura. Oh, pare un dipinto!, era il più grande elogio che si potesse fare ad un ritratto (ora è il più grosso affronto). La persona da ritrarre veniva sistemata contro uno sfondo molto irreale, e quasi sempre di maniera. Partendo da questo dato (la irrealtà, la finzione, il gusto edonistico portato all'eccesso) Beaton, se si può usare una parola attuale, « contestava » questo sistema, dava a una dimensione culturale assai povera una ricchezza di motivi, per cui le grandi personalità da lui ritratte (si tratta sempre di grandi personalità, come in Proust: o è una duchessa o è una attrice, al massimo un attore ai primi passi, come Marlon Brando) vivevano in uno spazio più reale di quello della realtà stessa. Se vogliamo tentare un paragone letterario, l'abilità di Beaton sta tra il raffinato artigianato di Maugham (da leggere sempre però tra le righe) e l'estetismo decadente di Ronald Firbank: i risultati sono sempre eccezionali.

Questo, in parole assai povere. In realtà Beaton è autore molto più complesso di quel che possa sembrare a prima vista, e dopo il nostro discorso. Intanto, è fotografo come pittore e scenografo. Cioè: un grande « dilettante » (alla maniera di Cocteau) eclettico e raffinato. Come fotografo, se vogliamo guardare alla sua grammatica, ha errori imperdonabili. Non è fotografo nato. Però vede anche fotograficamente. Non so, ma se quaranta anni fa avesse deciso di dirigere un film (ammesso che il mestiere gli fosse sembrato degno e fine) avrebbe fatto un film piuttosto bello, alla von Sternberg, per esempio. Come ritrattista comunque è eccezionale, e non tanto per la tecnica, quanto per la sapienza psicologica nel capire un volto, l'angolazione particolare da cui riprenderlo.

Certo che uno scrittore come Truman Capote può benissimo impazzire di felicità guardando questi ritratti. C'è tutto quel che può piacere a un raffinato che negli anni sessanta (quasi settanta) può anche parer superato, ma che quindici anni fa era l'*enfant terribile* della letteratura e del gusto internazionale.

I ritratti della Sitwell, della Garbo, della Dietrich, delle Hepburn (Katharine e Audrey), di Brando, e di tante altre personalità delle arti e delle lettere sono famosi, fanno parte della nostra storia. È inutile ricordarli. Piuttosto, c'è da sottolineare un fatto: quando Beaton esegue lavori che non sono ritratti, diviene quasi banale, fa della fotografia « svizzera », cioè levigata e decorosa soltanto. Nel ritratto, vien fuori il suo talento, la sua capacità di indagine, salottiera e profonda insieme. Solo da una civiltà raffinata come quella anglosassone può nascere un ritrattista come Beaton. L'ultima parte del volume è riservata agli lavori più recenti. Quasi una tristezza. Beaton vuol fare il giovane e non sa, ripeto, di essere stato un giovane più forte, più rivoluzionario (nel 1928, nel 1930) di quei giovani che adesso, essendo vecchi di spirito e di cultura, si camuffano da giovani, per far colpo. Quasi una tristezza, perché Beaton cambia luci, fotografa Warner e Twiggy come li fotograferebbe un ragazzo di diciotto anni che imita Tony Armostrong Jones o Bert Stern: senza grande personalità, insomma. Ma è il destino di molti: invecchiare male. Del resto, Beaton si riscatta ampiamente per altri versi: quel che scrive, o basterebbe quel che ha fatto in *May fair Lady* tre anni fa: un gioiello di raffinatezza, ma vera raffinatezza: e cioè civiltà, dialogo, un fondo culturale che è un fatto sociale, politico, di linguaggio.

Giuseppe Turroni

TESTI E DOCUMENTI

ALEXANDER KLUGE:

ARTISTI SOTTO LA TENDA DEL CIRCO: PERPLESSI

estratto della sceneggiatura
e dialoghi integrali

Con l'estratto della sceneggiatura e coi dialoghi integrali del film di Alexander Kluge Die Artisten in der Kirkuskuppel: Ratlos (Artisti sotto la tenda del circo: perplessi), *dialoghi che appaiono qui in esclusiva per l'Italia, diamo inizio a una sezione di « testi e documenti ». Con ciò* Bianco e Nero *si propone di fornire al lettore particolari elementi di informazione e di giudizio, elementi che — in non pochi casi — restano i soli, almeno nel nostro paese, a testimoniare della presenza dei film che non trovano diffusione non solo nei circuiti tradizionali ma anche in quelli « d'essai ». E' questo un contributo che, coi mezzi a sua disposizione,* Bianco e Nero *vuol dare alla divulgazione di opere prima di tutto impegnate sul terreno anticommerciale e della cultura. Anche se non tutti inediti, così, i testi risponderanno sempre a criteri di scelta rigorosamente qualificati non solo o non tanto per il valore estetico, in senso stretto, quanto sul piano di un particolare significato di costume critico, sociale, economico, intellettuale, artigianale, contenutistico, stilistico, nell'ambito del rispettivo settore di produzione e di provenienza o, anche, nell'ambito di una « proposta » non giunta alla fase di realizzazione.*

E' inutile sottolineare che, in Bianco e Nero, *l'iniziativa non è del tutto nuova, perché la rivista (come scrive Leonardo Autera nella* Introduzione *al volume quarto dell'*Antologia di Bianco e Nero 1937-1943*) è stata la prima in Italia, fin dalla sua fondazione, nel 1937, a pubblicare sceneggiature e dialoghi, anche in interi fascicoli (o in numeri doppi o tripli) a ciò espressamente dedicati, o in volumi apparsi in apposite collane.* (n.d.r.)

NICHT DIE POLIZISTEN TREFFEN SONDERN IHRE NEFFEN
(L. P.)

PREMESSA: I commenti vengono recitati da vari collaboratori. A questo scopo si useranno i segni che seguono:

Commento = lo speaker Hollenbeck oppure l'autore
L. = Leni Peickert
A. = Alexandra Kluge
von Lüptow = reciterà egli stesso una parte dei suoi testi
P. = Borghi Pressler, fa la parte di uno dei clown e recita a sua volta commenti.

1. *Titolo:* Kairos Film
Alexander Kluge
Le bestie del Circo Williams
Hannelore Hoger nella parte di «Leni Peickert»
Manfred Peickert
Dott. Busch
Signor v. Lüptow
Gitti Bornemann

Giuseppe Verdi
« Tacea la notte placida
E bella in cielo sereno
La luna il viso argenteo
Mostrava lieto e pieno... »
(*Trovatore*, parte prima, armonio)

Il domatore Mackensen
Il domatore Houcke
La signora Saizeva
L'impresario
L'assessore Korti
Il filologo Gerloff
Il capo ufficio stampa
L'artista svizzera
Perry Woodcock
L'uomo col monocolo
2 clown
Il drammaturgo.

Festa dell'azienda

Una biondina piccola, graziosa e robusta. Le sue avventure non duravano mai più di un mese perché era cattiva e passiva. Ad un tratto mi resi conto che mi stava passando una mano sulla fronte per tirarmi indietro i capelli. Mi voltai e vidi nei suoi occhi una tenerezza che riconobbi come amore. Così strinsi più forte il suo corpo tra le mie braccia e le baciai il sesso come ai vecchi tempi.

Titolo: *Ce l'hanno fatta ad arrivare fin qua. Adesso non sanno più che pesci pigliare. Darsi soltanto da fare non serve a niente.*

Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi

1. Lavoro funebre:

   La *giornata dell'arte tedesca, 1939.* Appare Hitler. Sfilata di soldati e presentazione di preziosi oggetti culturali e storici.

2. Lavoro funebre:

   Manfred Peickert †

3. Paesaggio di neve:

   Ha divertito tanta gente, grandi e piccoli. Milioni hanno riso di lui. - Chi lo piangerà ora?

4. Terreno del circo. Colore.

Commento: *Manfred Peickert fa l'artista. Ha dei piani.*

Peickert a casa sua, Peickert scrive, passeggia sul terreno del circo.

Peickert: *Io dico: Signor direttore, si potrebbero sollevare gli elefanti nella tenda del circo? Il direttore dice: Certamente. L'unica mia preoccupazione è se la costruzione tiene. Io dico: Ma Lei si sentirebbe costretto ad ammettere che la cosa è del tutto nuova. Il direttore: Perché nuova? Io la trovo strana e molto irrazionale. Io dico: Bisogna che qualcosa scoppi a costo di dover sollevare gli elefanti con un pallone. Il direttore dice: Tutto questo è troppo irrazionale per me. Ma devo dire che dà una forte sensazione.*

Commento: *Il genio è la forza di darsi una pena infinita. Nella famiglia Peickert il lavoro veniva davanti a tutto. Nella quarta generazione erano tutti farmacisti. Ma nelle loro anime schiavizzate c'era qualcosa che diceva: Se ci hanno fatti schiavi è bene che non ci lascino in prossimità delle armi.*
Nel 1945 Manfred Peickert aveva avuto la possibilità di andare come venditore di petrolio in Australia. Ma anche lì niente mondo nuovo. Manfred Peickert passò al circo.

Un pallone chiede aiuto sul mare. Il soccorso sta arrivando.

5. Manfred Peickert:

   Io credo che sarebbe un divertimento folle se gli elefanti fossero tutti appesi nella tenda e ci aiutassero a mettere insieme il programma. Non riesco ad esprimerlo meglio per ora.

6. Ingresso del balletto del circo nell'arena.

Titolo: *Se tu non rischi la vita, farai una pena infinita.*

Commento: *La contessa Fanny Chika del Circo dell'Imperatrice si faceva abbattere ogni giorno a colpi di ferri da cavallo per poi alzarsi di nuovo e ricevere le urla e gli auguri della folla.*

7. Una tigre cavalca un elefante.

   Ritaglio di giornale: *Vuole essere un clown. Andare per i paesi suonando la trombetta fino a far rimbombare il cielo e in questo modo, come conviene ai veri uomini, avvicinare le belle donne.*

8. Rottami del numero sugli astronauti dell'ex artista Leo Uffland.

Commento: *Leo Uffland lavorò per ben quattordici anni attorno al suo numero sugli astronauti. Sotto la tenda del circo doveva apparire una nave spaziale. Poi Uffland ha avuto un incidente. Con i rottami nessuno può mettere insieme qualche cosa.*

9. Fadil Sojkowsky, viso.

Commento: *L'artista Sojkowsky, che è sopravvissuto a dozzine di morsi di serpenti, ha avuto un incidente mortale nell'arena. Stava lavorando con venti serpenti velenosi e un serpente gigante che non era velenoso.*

Sojkowsky sta eseguendo il suo numero dei serpenti. Mostra il suo trucco per rimanere sospeso due minuti. E' apparso al cappio di ferro.

P.: *Per la prima volta Sojkowsky vuole mostrare il suo trucco per rimanere sospeso due minuti dopo il suo numero dei serpenti. Ha rovesciato la sedia. Dopo due minuti di sospensione viene tirato giù. Si constata che il cappio di ferro lo ha strangolato. Su di me come la spada di Damocle l'ora della mia morte ed io mi affretto.*

10. Cavalli con pennacchi in testa.

11. Manfred Peickert, viso.

Peickert: *Mi ero imbarcato e sono arrivato a ... — dico una città tanto per dire — Sydney. Sono andato a spasso per la città in cerca di qualcosa, ma non so che cosa, e infatti non ho trovato quello che cercavo, ma forse non stavo cercando qualcosa di preciso...*
Peickert: *E scendo e faccio il salto fino alla sbarra fissa e dalla sbarra di nuovo alla tenda, e poi dopo questo è finito... Il numero è strano... è vero...*

12. Il gruppo degli acrobati si avvia verso il trapezio. Il numero del trapezio.

Commento: *Un giorno Manfred Peickert sale di nuovo sulla sbarra fissa alta. Le mani vengono coperte di talco di magnesio. Nella zona gastrica si produce l'adrenalina.*

Gli acrobati eseguono il loro numero sui trapezi. Applausi. Fanfare.

Commento: *A questo punto la malinconia si impossessa di Peickert. Non afferra la mano del partner e così si rompe l'osso del collo.*

Manfred Peickert precipita.

13. Manfred Peickert sul feretro.

La morte è la definitiva negazione del tempo. Ma ogni piacere vuole eternità.

14. Lavoro funebre: lo smontaggio della tenda.

Commento: *Ce l'hanno fatta ad arrivare fin qua. Adesso non sanno più che pesci pigliare. Darsi soltanto da fare non serve a niente.*

15. Leni Peickert.

Commento: *Leni Peickert, l'erede di Manfred Peickert.*

16. Leni Peickert si sta preparando nella roulotte per la sua entrata in scena come artista.

17. E' pronta per entrare in scena, ha una guarnizione di piume in testa.

    Un numero al trapezio.

A.: *La trapezista, il cui quinto uomo uccise a Costantinopoli il quarto uomo, si gettò sul morto e gridò: Questo lo vendicherò o comunque non lo sopporterò, ma in una settimana avrò dimenticato tutto.*

Salto dalla corda del trapezio. Inchino. Il balletto del circo indiano.

18. Gli elefanti vengono portati all'abbeveratoio. Bagno mattutino.

19. *L'incendio della casa degli elefanti di Chicago. Allarme! Allarme! Il fuoco! E il direttore dice ancora: Questo è soltanto un esercizio. Questo è solo apparentemente un fuoco. I pachidermi che sentono il fuoco sulla loro pelle sono disperati.*

A.: *« La libertà, dice uno degli elefanti, significa il rischio della vita, non perché significa la liberazione dalla servitù, ma perché la natura della libertà umana è in sé definita attraverso la relazione vicendevole, negativa, con l'altro. »* (Hegel, *Fenomenologia dello spirito,* Lipsia, 1912)

I pachidermi giurano, non dimentichiamo niente.

A.: *Le ferite dello spirito guariscono senza lasciare cicatrici, ma le ferite del corpo avvelenano lo spirito.*

L.: *I pachidermi giurano, non dimentichiamo niente.*

Maggiorenne è l'elefante quando, trac,
riconosce il suo nemico. Il nemico è
poi quel tale che lo sfrutta e se ne
avvale.

I pachidermi giurano:
Noi non dimentichiamo niente!
I pompieri, il direttore, quella gente,
chi ha gridato: è solo apparenza!
Non era apparenza, o meglio: di
fuoco era parvenza.

La verità è poi questa: è vicino il
giorno, adesso, in cui lo stato hitle-
riano finisce nel cesso. Fortunato,
quel giorno, chi non è finito nel
forno.

I pachidermi giurano:
Noi non dimentichiamo niente.
La verità è poi questa: è vicino il
giorno, adesso, in cui lo stato hitle-
riano finisce nel cesso. Fortunato,
quel giorno, chi non è finito nel
forno.

Quei fascisti che cominciano a bruciare, li impaccheremo bene e li sprofonderemo in mare.

Quelli che non bruciano e però non si spengono sono come quelli che cominciano a bruciare: li impaccheremo bene e li sbatteremo in mare.

Il nostro ricordo dei dolori, del fuoco e del bruciare, li impaccheremo bene, li butteremo in mare.

Oppure invece: vendetta, vendetta! Chi da vendetta colpito sarà con la morte punito. Piuttosto sparare che dimenticare; piuttosto sprofondare in mare.

Gli elefanti si esercitano. Stanno lì in giro. Formano gruppi.

Immagine di Napoleone. Un ufficiale guarda l'immagine:

Napoleone. Gli elefanti. Gli elefanti.

A.: *I nostri ricordi dei dolori, del fuoco e del bruciare, li impaccheremo bene, li butteremo in mare.*

A.: *Meglio è: sprofondare in mare...*

20. Leni Peickert fa un bagno in una botte sul terreno del circo.

Commento: *Leni Peickert vuole metter su un circo in proprio.*

21. Leni Peickert prova « a inchinarsi davanti al pubblico ». Riceve l'insegnamento di una trapezista inglese molto esperta. *La trapezista: « Bene, Yes, is fine —and, can you make turning there. Can you make a turn there? A turn. Yes. So. Forward and—take and make— No! Take a little with them. No—make a little with them. Feathers. It looks beautiful with a feather. This skirt off—a little with the hands and then the feathers so... hand down and then compliments. You make the same routine. »*

Commento: *Lei si mette in mente di fondare un circo suo. Un circo che vale un morto.*

Trapezista: « That's good. Make so pose and smile... so and that so... ja, in the other hand... good! Now, take the hands down, the skirt and off, can you, when you are turning... take the skirt off... No, no! No good! Start again, look! Make a routine... »

22. Leni Peickert entra dall'ingresso principale del Circo *Krone.*

Commento: *Va a vedere lo spettacolo natalizio di uno dei migliori circhi europei. Vuole delle informazioni sulla base delle realizzazioni di punta.* Alcune scene di circo.

A.: Leni Peickert dice: *Io voglio trasformare il circo perché lo amo. Risposta:*

Perché lo ama non lo trasformerà. Perché? Perché l'amore è un istinto conservatore. Leni Peickert: Questo non è vero!

23. In visita dal domatore Houcke.

A.: *Leni Peickert dice al famoso domatore. Io ho intenzione di fondare un'impresa, 'proprio'. Il domatore: Gentile signora, io sono lieto che lei lo faccia. Leni Peickert: Vogliamo mostrare le bestie come sono autenticamente. Il domatore: Autenticamente sono soltanto nella giungla. Leni Peickert dice: Ho letto libri sul «cosiddetto male». Lei deve rivedere le sue opinioni!*

24. Signora Saizeva, capo sezione presso il Ministero dell'educazione a Mosca.

Saizeva: *Innalzarsi, nevvero? Fino alle... grandi idee. Non bisogna fare soltanto ciò che richiede il mercato. Quello che gli si vuole dare...*

Leni Peickert: *Io, adesso, a poco a poco, vorrei mettere su la mia impresa in proprio.*

Saizeva: *Ah, ma ha già un'idea in proposito?*

Commento: *La capo sezione presso il Ministero dell'educazione a Mosca, signora Anna Fedorjewna Saizeva, si trova di passaggio nell'Europa occidentale. Leni Peickert che la conosce un po' spera in un aiuto.*

Leni Peickert: *Tra l'altro, noi ci conosciamo. Ci siamo conosciute due anni fa a Salerno.*

Leni Peickert: *Quella volta a Salerno mi ha particolarmente affascinata quella parte della sua conversazione in cui si parlava del leone che cavalca l'elefante.*

Saizeva: *E adesso da che parte sta? E' per un addomesticamento di tipo militare o per il nostro?*

Leni Peickert: *Certo che, naturalmente, la cosa più interessante è che alcune espressioni della lingua del circo sono uguali in tutte le lingue. La tenda... gli artisti... certo, in fondo mi potrei... sono...*

Leni Peickert: *Non potrebbe inviarmi provvisoriamente un paio di artisti?*

La signora Saizeva guarda Leni Peickert con molta attenzione.

Leni Peickert: *Ho la ferma intenzione di fondare un'impresa mia... e le sarei molto grata se a questo scopo lei mi potesse prestare un paio di artisti. A termine.*

La signora Saizeva, che lascia in sospeso la domanda di Leni Peickert, si ferma a colazione con lei.

Saizeva: *C'era dunque una coppia molto affascinante, trent'anni, molto intelligenti. Non avrei mai creduto che le ballerine di un balletto potessero essere intelligenti. Quella però era estremamente intelligente...*

Saizeva: *E allora l'impresario dice, cioè l'organizzatore, non capisco affatto perché, funzionava tutto perfettamente, non è vero? Un buon servizio, i camerieri in frac e bei costumi e la striptiseuse era membro del partito dal 1917...*

(Risa)

25. Leni Peickert si trucca. Terreno del circo.

L.: *Per l'impresa progettata Leni Peickert ha bisogno di molti mezzi propri. Per procurarseli è disposta ad accettare compromessi e per questo ha firmato un contratto con la televisione.*

26. Studio televisivo. Gustav Knuth sta provando la serie televisiva *Salto mortale.*

Dialogo: Questa è la prima volta che Carlo beve tanto. Voglio dire beve troppo! La sua ultima grandissima sbronza l'ha presa quando è nato Tim.

Il signor von A. si avvicina con un bicchiere a Leni Peickert: *Le ho portato qualcosa da bere. Leni Peickert: Grazie!*

Leni Peickert: *Ma quanto tempo dura ancora questa roba? Qui stamattina impazziamo tutti.*

Leni Peickert: *Ma questi non hanno bisogno di artisti di circo. Sono tutti attori quelli che qui recitano le parti.*

Leni Peickert che non si è ancora bene inserita in questo ambiente sceglie oggetti da portar via che ripone nella borsa. Sono: due figure di legno, estratti conto, un po' di contanti e un libro di appunti.

27. Manifesto: *Si cercano artisti di tutti i generi per l'Europa e l'oltremare per serate di gala e per tournées. Sono gradite offerte immediate con date libere ed occupate.*

28. Leni Peickert si veste per andare a presentarsi.

29. L'impresario dal quale Leni Peickert andrà a presentarsi ha in mente un tipo preciso di « numero comico ». Si immagina un abbigliamento leggero:

Impresario: *Una camicia così, qui aperta, questa parte o quella parte? Questa qua credo, e qui... e qui perle...* (*alzando la voce*): *Qui! Aperto! Qui aperto e lì perle e qui due stelle. Lo vuole così? Qui con due stelle?*

30. Leni Peickert entra nell'ufficio dell'impresario.

Leni Peickert: *Buon giorno.*

Impresario: *Buon giorno, buon giorno.*

ARTISTI SOTTO LA TENDA DEL CIRCO: PERPLESSI

Leni Peickert: *Buon giorno, vengo per la sua inserzione.*

Impresario: *Gentile signora, noi invitiamo tutte le persone di buona volontà.*

Leni Peickert: *Io sono una di loro.*

Impresario: *Naturalmente la condizione è che lei sia aperta al nuovo.*

Leni Peickert: *Questo era già scritto nell'inserzione. Di che si tratta?*

Impresario: *Assistenza alle truppe. Dapprima in Marocco, Libia e Thailandia e infine a Saigon.*

Leni Peickert: *E cosa c'è di nuovo in questo?*

Impresario: *Vi abbiamo inserito un numero speciale. Gli artisti buttano volantini dall'alto della tenda del circo.*

Leni Peickert: *Cosa c'è scritto?*

Impresario: *Pace...*

Leni Peickert: *Così in generale?*

Impresario: *La pace in generale. Ciò di cui avremmo bisogno è una cosa comica, una commedia.*

Leni Peickert: *Questo è difficile da fare sul trapezio.*

Impresario: *Con tutti gli sforzi per la pace che i nostri soldati devono fare sul fronte aumentano anche i loro bisogni di divertimento.*

Leni Peickert: *Per questo potrei offrirle...* (si slaccia il mantello ed esegue una serie di numeri):
Nemmeno io lo conosco ma ecco che si ripete. Il proprietario di una segheria chiede 5 birre. Non ha visto da qualche parte il mio spazzolino da denti? Oh, per favore, mi apra un'altra volta la porta del metro. Tapp, tapp, un topo cammina sopra una piastra ardente della cucina. Exercises in the morning...
Lei deve immaginare tutto questo in cima alla tenda del circo, illuminato dai riflettori rossi.

Impresario: *Ma dovrebbe essere qualcosa di comico. Non ha qualcosa di particolare? Un plissettato? Una di quelle camicie... qui aperte e anche qui e qui perle e qui due stelle?*

Leni Peickert: *Devo portarmi dietro dei soldi o se ne riceve?*

Impresario: *Naturalmente non possiamo pagare molto. Lei deve sempre tener presente che si tratta di valori etici.*

31. Leni Peickert: *Allora io vado al « Maxim ».*
Entrata del cinema. Rappresentazione cinematografica.

Canzone: *« Süss singt die Geige Gut Nacht »* e *« Dein Herz hat schon*

dunkel gemacht. » « *Ein letzter Kuss auf Deine Lippen, und das Lied ist aus.* »

32. Il signor von Lüptow legge la sua relazione. Montaggio.

L.: *Il signor von Lüptow parla sul tema: La situazione degli artisti oggi.*

von Lüptow: (sottovoce) *Sette fratelli Blumenfeld parteciparono alla prima guerra mondiale. Dopo di che fecero di nuovo i cavallerizzi. Nella seconda guerra mondiale: due fratelli Blumenfeld,* 1942 *ad Orel. Erano dell'opinione: sarabbe possibile spuntarla contro la disumanità se contemporaneamente tutti gli artisti del mondo aumentassero il livello di difficoltà delle loro arti.*

Quadro: von Lüptow durante la sua relazione. Uno dei fratelli Blumenfeld. Aerei che si innalzano, una nuvola. Una pozzanghera mossa dal vento. Una pianista. La pianista si inchina.

Majakowski, poesia: « *Sorridendo il francese nel corpo a corpo muore,*
sorridendo s'infrange il colpito aviatore.
Pensi soltanto a una bocca che bacia d'amore,
alla tua, Traviata. »

Pianista: *Sì, studio soltanto dei pezzi. Non ho bisogno di fare gli esercizi, ma i punti difficili dei pezzi, quelli li devo suonare.*

Leni Peickert: *Di fronte a una simile disumana situazione all'artista non resta che aumentare il livello di difficoltà delle sue prestazioni.*

33. Tende da circo. Piove.

34. Soggiorno del Dott. Busch. Leni Peickert e il Dott. Busch sono seduti sul sofà.

L.: *Leni Peickert è andata a trovare il suo amico Dott. Busch.*

Dott. Busch: *Su, raccontami qualcosa... su...*

Leni Peickert: *C'era una volta della gente che aveva un caimano nell'acquario. Poi il caimano è cresciuto, ma quella gente non l'ha messo in un altro acquario ed egli ha continuato a crescere fino a diventare quadrato.*

Dottor Busch: *Non riesco proprio ad immaginarmelo, tu... E' una storia tremenda... E' come cresciamo noi nelle nostre gabbie. Ma noi due non siamo mica diventati quadrati. Guarda qui!*

35. Il Dott. Busch mentre è intento a diverse occupazioni sul suo balcone e nel suo appartamento.

Leni Peickert: *Mi sono abituata al dott. Busch. Lo conosco da quando avevo quattordici anni. Mi attirò nella sua camera e mi sbucciò una*

mela che mangiai... Dopo di che mi disse: Ho bisogno di fare una dormitina ed insistette che mi mettessi sul letto. Cominciò ad accarezzarmi la testa e mi chiese se era piacevole. Io dissi sì, tanto per essere gentile. Io dissi: adesso mi metto a gridare. Aprì i suoi pantaloni e mi disse di guardarci dentro. Io dissi che ciò non mi interessava e che una cosa del genere l'avevo già vista in passato.

36. Il Dott. Busch si fa massaggiare da Leni Peickert. Fuma e respira profondamente.

37. Parla il dott. Busch.

Dott. Busch: *Ma noi abbiamo ricevuto un'educazione assolutamente illusoria, piena di illusioni, piena di speranze! E come siamo poi stati delusi — e dove siamo tutti finiti! Collaboratori nell'economia! L'incarico di piccolissimi settori senza la responsabilità finale. Non puoi immaginarti quanto sia difficile quando lavori e non puoi affatto dirigere ciò che vorresti. E per che cosa, non lo sai affatto, non si sa! E perché in fondo? Sì, era... Una volta credevamo di poter cambiare qualcosa, migliorare qualcosa... Poter aiutare... Potremmo fare una vita più umana. (Rivolto al* team:*) Spegnete tutto.*

38. Leni nel viaggio di ritorno. Dialogo sottovoce tra il Dott. Busch e Leni Peickert.

Dott. Busch: *Dunque abbiamo finito per creare un mazzo di fiori. Dunque i quozienti d'attenzione tra le donne. Un mazzo di fiori molto alto, eccolo qua, e poi viene la vasellina... No, no, bambini nel punto più alto, i bambini entusiasmano tutti. E in seguito, al secondo posto i fiori (ride). E cosa viene per ultimo? E' per questo che lavoriamo con fiori e bambini. Come requisiti per attirare le donne.*

Leni Peickert: *E i bambini entusiasmano anche tutte le mamme?*

Dott. Busch: *Un quoziente di attenzione dell'80 per cento. Per esempio: immaginiamoci un'inserzione, ci metti un San Nicola bambino, capisci, che regala una scatola di sigari, hai quozienti di attenzione attorno al 70 per cento, togli il bambino hai il 30-40 per cento. E coi fiori poi, le fai impazzire. E allora avanti: fiori e bambini. Dopotutto noi fabbrichiamo un concime per i fiori...*

Leni Peickert: *Su, continua.*

Dott. Busch: *Ma fabbrichiamo un concime per i fiori.*

Leni Peickert: *Il declino.*

Dott. Busch: *Fabbrichiamo un concime per i fiori, un concime artificiale del Dott. Glück. Abbiamo comperato il nome del Dott. Glück. Il Dott. Glück attira molte donne che hanno bisogno di soddisfare un istinto di assistenza che così viene soddisfatto. E' una mia scoperta. (ride)*

39. L'arrivo al ballo dell'opera di Stoccarda.

L.: *Il ballo dell'opera 1968. Leni Peickert prevede di trovarvi amici e e sostenitori delle sue varie imprese.*

Ingresso del balletto. La marcia nuziale di Mendelssohn-Bartholdy. Il balletto balla l'*Orfeo all'inferno.*

L.: *Il dirigente ministeriale Donndorf del Ministero dell'educazione di Stoccarda.*

Il valzer dell'imperatore.

Donndorf: *Quello nei panni di Moska è in una parte completamente sbagliata per lui.*

Leni Peickert: *Ma non è colpa sua.*

Dunndorf: *Una parte completamente sbagliata. E in più non è colpa sua. Non è affatto ciò che dovrebbe fare. E' incredibile che esista ancora un giovane attore che fa la parte di un Ferdinando convincente, in fondo bisogna ammettere che è una parte idiota.*

Leni Peickert: *Quasi impossibile da recitare.*

Donndorf: *Quasi impossibile da recitare.*

Donndorf: *E invece lui la rende convincente.*

Un chimico, dott. O.:
Dunque attraverso qualsiasi tipo di scarica elettrica, formuliamolo in questo modo, il metano e l'ammoniaca possono generare gli esseri viventi inferiori; dunque qualsiasi cellula albuminosa, proteine o qualcosa del genere, può nascere da una forte scarica elettrica, come per esempio da un fulmine, la terra una volta era esattamente come Giove, per cui se mi si permette di anticipare, si può supporre, malgrado che le condizioni di vita su Giove non siano come da noi, che tra qualche milione di anni ci sarà su Giove la stessa atmosfera come da noi.

40. Carrellata sul ballo dell'opera.

41. Montaggio sul tema: « *Il Dott. Glück in pericolo* ».

Sequenza dei quadri: Una bella donna. L'interno di una grande tenda da circo. Un aereo che è atterrato sull'arena.

A.: *Il Dott. Glück in pericolo! Del paradiso ci è rimasta la vita, il riso e l'amore.*

Attorno al 1900 a Pietroburgo 100 cavalli cavalcavano in tondo. Ma la fortuna non ha orario oppure se ne è andata.

A.: *La contabile Lotte Losemeyer ha già più volte criticato il commercio disordinato del suo principale, un imprenditore edile. Per fortuna non*

è disposta a rimetterci. Sottrae 156.000 marchi dalle casse e decide di distruggerli.

42. Nel suo appartamento Lotte Losemeyer conta i soldi, straccia un documento e caccia soldi nel gabinetto.

    Lotte Losemeyer:
    «Peccato per questo bel denaro. Anche qui uno finisce per lavorare di più per la propria soddisfazione... Bisogna tirarne fuori un'altra volta e buttarli nel cesso un'altra volta».

Al termine di questo lavoro Lotte Losemeyer si siede sul gabinetto e guarda il pubblico.

A.: *Chiedo scusa per la donna perché tu stesso faresti quello che ha fatto se avessi mangiato tanta rabbia.*

43. L.: *A maggior ragione Leni Peickert vuol darsi da fare.*

Leni Peickert viaggia nella sua macchina a forte velocità sulla strada del circo. Si affretta per arrivare in tempo alla rappresentazione.

44. Leni Peickert in una strada.

A.: *Leni Peickert dice: Io per continuare non ho bisogno che del mio amore per la causa. L'amore per la causa spinge anche l'impiegato Nolde a compiere le sue gesta.*

L'impiegato Nolde si avvicina lateralmente a Leni Peickert e cerca di aggredirla. Lei gli dà un calcio negli stinchi e fugge. Dopo un attimo di dolore Nolde continua per la sua strada.

45. L'amore degli astronauti. Gli astronauti nelle navi spaziali.

P.: *Durante il viaggio spaziale sorgono problemi sessuali molto interessanti. La repulsione e le privazioni si ammucchiano sproporzionatamente, ma l'amore non lo si può ammucchiare. Il comandante di una nave spaziale che dopo il suo ritorno venne dapprima portato all'ospedale per una visita, riempì un pappagallo di sperma soltanto perché vide passare una infermiera.*

L.P.: *Un pappagallo pieno di sperma, un recipiente grande un centimetro cubo che assomiglia a un vaso allungato. Sembra quasi incredibile che abbia riempito un simile recipiente di sperma...*

von Lüptow: *E' la storia, che esagera ciò che vuol rendere chiaro...*

46. Leni Peickert in costume aspetta di entrare in scena. Muta.

47. Addestramento dei cavalli. Inchino. Entrata in scena, esibizione degli elefanti. La tenda da fuori.

48. Il domatore Mackensen e Leni Peickert in un ristorante. Mackensen ride di cuore. Leni Peickert lo osserva.

A.: *Ha invitato il domatore Mackensen in un ristorante caro. Leni Peickert venerava questo domatore sopra ogni cosa.*

Mackensen: *I miei delfini fanno salti di sei metri di altezza, ed emettono anche dei notevoli fischi.*

Leni Peickert: *Mi piacerebbe costruire una grande piscina trasparente e mettervi delle piccole barche e poi anche i delfini...*

Mackensen: *E se prima mangiassimo una cosetta?*

A.: *Si potrà lasciare giuocare un bambino con i delfini? Sarebbe troppo pericoloso, dice l'esperto domatore.*

Leni Peickert: *Ma allora non posso ingaggiarla. Qualcosa deve pure rischiare. Cara signora, insomma... cerchi di non esagerare! Insomma non cominci a... Cerchi di non diventare bizzarra!*

Mackensen: *Questo dunque significa che possono fare salti dall'acqua fino a sei metri di altezza, forse è possibile farli saltare ancora più in alto.*

Mackensen, che vorrebbe tranquillizzare Leni Peickert, racconta storie della sua vita.

Mackensen: *Beh, vedrà che finirà per avere ancora altre occasioni, cose che potrà inserire anche più tardi. Certo che ho avuto un momento di lucidità, eh sì... La polizia, in realtà non riesco a ricordarmi più di niente. Solo appunto che il giorno dopo mi sono ritrovato a letto... il giorno dopo ero a letto... e... avevo dei dolori molto forti... e una mano grossa... e una mano molto gonfia... ed è lì che trovai un biglietto in tasca.*

49. Il Dott. Busch che si avvia verso un taxi.

50. Il Dott. Busch e Leni Peickert nel bagno.

Il Dott. Busch nella vasca da bagno. Leni Peickert seduta accanto gli tiene compagnia. Il Dott. Busch legge un libro, mangia fette di salsiccia, beve una tazza di caffè, con accompagnamento di un concerto operistico e della televisione.

51. Il Dott. Busch beve un sorso di caffè.

52. Per un guasto alla macchina Leni Peickert deve fermarsi nel viaggio di ritorno.

Leni Peickert: *Fare un viaggio di 500 km per trascorrere una domenica col Dott. Busch.*

Leni Peickert cerca di far ripartire la macchina.

53. Leni Peickert a casa sua, si versa un bicchiere di birra, rompe il bicchiere. Raccoglie i cocci.

A.: *Quando stai seduta stai seduta veramente, quando cammini, cammini veramente, quando parli, parli veramente! La signora Peickert si rende conto che non può rimanere un'artista se vuole essere una libera imprenditrice. « Solo da capitalista si può cambiare ciò che è! ».*

54. Esibizione di un elefante in un angolo del circo. L'elefante viene acquistato e portato via da Leni Peickert.

L. P.: *Compera un elefante.*

L. P.: *Ha affittato un serraglio per tenere le bestie e lì aspetta la stagione.*

55. Leni Peickert e il signor von Lüptow sul terreno del serraglio. Hanno mangiato.

A.: *L'impresa ingoia denaro. Leni Peickert chiede un prestito al signor von Lüptow.*

56. La testa di von Lüptow.

L.P.: *Leni Peickert ha ingaggiato il signor von Lüptow come suo rappresentante.*

57. von Lüptow conta i soldi che dà a Leni Peickert. Lei li prende.

Il pianista (canta): « *All'erta, all'erta!* »

(*Il Trovatore*, parte prima, scena prima)

58. Leni Peickert mette in ordine il suo baule: la cassetta dei soldi, due figure, una cassetta più piccola, ricevute di banca, documenti di contabilità, quaderni da sessanta centesimi, codici.

59. Gitti Bornemann arriva al serraglio di Leni Peickert, le vuole parlare. Von Lüptow le porta una sedia.

Il pianista (canta): « *Raduna i nostri, affrettati... Ruiz... va... torna... vola.* »

L. P.: *Gitti Bornemann va a trovare la sua amica Leni Peickert. Von Lüptow viene a sapere troppo tardi che si tratta di una milionaria. Leni Peickert proibisce che venga chiesto un prestito a Gitti Bornemann.*

60. Visita di Leni Peickert a uno dei suoi creditori. Chiede una dilazione.

L. P.: *Signor Böhme, proprio per parlar chiaro. In questo momento non posso restituirle il prestito di ottomila marchi. Non li ho.*

Böhme: *Non ho capito. Non ho capito, quello che ha detto per ultimo... e se lei non mi può dare la certezza... devo rinunciare.*

L. P.: *Cosa intende dire con questo?*

Böhme: *Beh, che io non posso dare niente in cambio di promesse a vuoto. Oggigiorno, con tutta la gente che fa promesse che poi non può mantenere... Perché poi ottomila marchi non sono mica roba da niente, se si vuole considerare la faccenda nella sua giusta luce.*

L. P.: *Forse una dilazione di sei mesi?*

Böhme: *Sì, ma guardi che sei mesi sono un'eternità; uno fa in tempo a crepare. Sono una lunga eternità...*

(ridacchia)

61. Leni Peickert in banca.

A.: *Leni Peickert converte il debito in grosse banche. Le piccole banche le saranno grate.*

Leni Peickert e l'impiegato di banca Wiese sono seduti uno di fronte all'altro e discutono.

L'impiegato di banca (con simpatia): *Lei deve pensare alla banca che sta dietro a tutto. Vorrebbe avere un'assoluta garanzia per il denaro che presta. Le sue bestie sono una garanzia. Lei non può pretendere dalla banca che apra uno zoo in qualche posto per mantenere i suoi animali finché lei sarà di nuovo in grado di pagare.*

Il superiore dell'impiegato di banca prende posizione. Leni Peickart e l'impiegato di banca Wiese ascoltano.

Il superiore dell'impiegato di banca: *In quanto relatore di crediti e consigliere di crediti, lei non può presentarsi come un piccolo impiegato agli sportelli. Un cosiddetto piccolo impiegato agli sportelli non deve mai fare una cosa del genere.*

Leni Peickert: *Ma ci deve pur essere una possibilità signor Wiese, me ne indichi una...*

L'impiegato di banca Wiese: *Ci sono molte possibilità, ma al momento non gliene so dire nemmeno una.*

62. Leni Peickert trasporta abiti e bagagli fino alla sua macchina.

A.: *Se il capitalista fa ciò che ama invece di ciò che gli serve, allora non sarà appoggiato da ciò che è.*

Inserto:

I modelli di Leni: Il circo Buglione, a Parigi, illuminato dai riflettori, un artista a cavallo su due cervi, Coco e Azor, la decorazione per il numero degli elefanti in *Il re del Siam.*

63. Leni Peickert dal Dott. Busch. Il Dott. Busch la invita ad assumere un comportamento più realistico.

Il Dott. Busch: *Ora stammi a sentire!*

Leni Peickert: *Ma ti sto a sentire...*

Dott. Busch: *Se io mi occupo del problema...*

Leni Peickert: *Allora spiegami come devo fare con queste questioni analitiche... come devo fare.*

Dott. Busch: *Sì, tu per prima cosa, tu devi pensare all'insieme dei tuoi obiettivi.*
a) i frequentatori di circo regolari
b) i frequentatori di circo irregolari
c) le persone che non vanno mai al circo... e allora...

Leni Peickert (con scherno): *Le persone che non vanno mai al circo!?*

Dott. Busch: *Ma i cui atteggiamenti sono interessanti.*

Leni Peickert: *E con la televisione come la mettiamo?*

Dott. Busch: *Beh, la televisione non è interessante: forse per il circo, ma poi ci arriveremo.*

Leni Peickert: *Ma perché?*

Dott. Busch: *Perché è un mezzo concorrente d'informazione... Perché è un...*

Leni Peickert: *In fondo potrei inserirvi il teatro e il cinema. E' una cosa che si deve poter fare. Inserirli nel circo.*

Dott. Busch: *Sì, certo. Ma in televisione il circo... Grazie a molteplici ricerche sappiamo che il circo è interessante, il circo in sé! E' interessante, ma l'andare al circo comporta delle difficoltà. Uno si deve vestire, costa sedici marchi di entrata, bisogna prender posto su una panca di legno... Uno deve dunque organizzarsi prima, e allora è più semplice il circo alla televisione, ed è per questo che la gente preferisce guardare il circo alla televisione che non in realtà; ma ora lasciami tornare all'insieme degli obbiettivi.*

Leni Peickert: *Forse con i miei elefanti potrei in qualche modo... si potrebbero connettere con l'Africa.*

Dott. Busch: *Beh, ma non è plausibile. Perché nel circo l'elefante viene vissuto in un altro modo dall'elefante... questo te l'ho già ripetutamente spiegato! I concetti, i prodotti, gli oggetti, gli uomini, le bestie, tutti dipendono dal loro contesto sociale.*

64. Giro intorno a un'arena.

65. Leni Peickert spiega al pubblico: *Il primo circo moderno: il Circo*

« Astley » a Parigi. Periodo: la rivoluzione francese. Le performances degli artisti: sbalorditive. In realtà non esiste cosa che il nuovo uomo rivoluzionario non possa fare.

Ritratto di un rivoluzionario.

von Lüptow: *E poi il sensazionale numero finale: il circo sott'acqua! Bellissimi giuochi d'acqua! Cascate illuminate favolosamente. Un cielo stellato rotante, una musica carezzevole e lo sguazzare dell'acqua. Poi un fischio. Il circo ridiventa chiaro. L'arena piena d'acqua. Dentro vi nuotano anitre, un canotto e pesci di gomma, e adesso cominciano gli scherzi con l'acqua.*

Inserto:

Circo acquatico, il cervo Coco risale un piano inclinato. Un generale-clown. Un numero storico del circo. Un clown prestigiatore con la testa sottobraccio. Il cervo Coco porta un trasparente con la scritta « nec plus ultra ».

Un numero di clown acquatici.

A.: *Olchansky, il grande clown danese... ottenne l'applauso, continuò fino in Cina, sotterrò qui il suo bambino e ritornò a Pietroburgo.*

66. Leni Peickert nel serraglio.

Silenzio.

67. Von Lüptow (in posizione di attesa).

Stanno arrivando a tutta velocità i creditori con due aiuti. Von Lüptow che cerca di trattenerli vien messo fuori combattimento.

Leni Peickert: *I creditori sono venuti a prendere le bestie.*
I creditori entrano nella tenda delle bestie e le portano via. Leni Peickert sta a guardare.

68. Gli elefanti vengono trasportati via. Leni Peickert li rincorre.

A.: *Gli elefanti alloggiati a un miglio di distanza vengono portati via.*

69. Leni Peickert per strada, in città.

A.: *Per sfuggire a ulteriori persecuzioni, Leni Peickert presta il giuramento dichiarativo.*

70. Leni Peickert si fa pulire le scarpe da un lustrascarpe.

71. von Lüptow mangia. Musica dalla radio.

L. P.: *Dato che al momento non ci sono mezzi ne consegue una pausa.*

72. Leni Peickert, nel bagno, legge un libro.

A. (che espone il contenuto del libro): *Il rapporto del signor Perez arrivò al*

quartier generale della Condor-Oil-Company a San Francisco. Ma cosa si crede questo pezzo d'uomo di sporco indiano, cosa si crede di essere e con chi crede di avere a che fare? Cosa si crede questo pezzo d'uomo di sporco indiano... disse il presidente della Company, Mr. Collins. La terra che voglio e non riesco ad avere non esiste in tutto l'universo, perlomeno non in questo universo. Se io voglio avere del terreno e questo si trova su Giove io lo ottengo sicuramente.

73. Von Lüptow mangia e beve. Musica della radio.

74. L'appartamento del dottor Busch. Il Dott. Busch fa delle osservazioni a Leni Peickert:

Dott. Busch: *Vedi a cosa serve qui l'amore! Per il tuo amore per il circo non ti paga niente nessuno. Il tuo amore è sempre ancora l'eresia... Il fatto è intersoggettivo. Se tu ami qualche cosa ciò non significa ancora che lo amino anche gli altri. E' per questo che ti propongo ricerche combinate, immagine-motivo, in modo che scopri quel che amano gli altri.*
Il Dott. Busch fa un bagno, si lava i capelli.
Riposa. Leni Peickert scrive e lavora.

75. Gitti Bornemann nel suo appartamento. Legge.

A.: *Il padre di Gitti Bornemann era dirigente di un istituto scientifico socialista a Francoforte sul Meno. Nel 1932 trasferì il patrimonio dell'istituto negli Stati Uniti. Là ebbe buone occasioni come imprenditore, nessuna come socialista.*

Gitti Bornemann nel suo grande salone.

A.: *Gitti Bornemann è da qualche tempo in cura dai medici. Le sue possibilità di guarigione sono nulle.*

Gitti Bornemann legge il giornale.

A.: *Von Fritsch disse a Ebert: porco.*
Viso di Gitti Bornemann.

A.: *Gitti Bornemann muore. Leni Peickert diventa l'erede universale della ricchezza di Gitti Bornemann.*

76. Leni Peickert in lutto con un mantello nero di vernice.

77. Arriva la macchina di Leni Peickert. Leni Peickert entra nel nuovo ufficio in città. Un'insegna: « *Leni Peickert srl, Imprenditrice* ».

Attacco di musica. *Il Trovatore:* « Abbietta zingara, fosca vegliarda, cingeva i simboli di maliarda ».

78. Un'artista svizzera viene a presentarsi da Leni Peickert per essere ingaggiata.

Artista: *Signora direttrice, vorrei tornarci sopra ancora una volta. Dunque io faccio questo salto da un'altezza di diciotto metri direttamente nelle rete e avrei anche la possibilità di mostrarle qualcosa nella danza classica, anche di acrobatico e soprattutto nella ginnastica a terra ecc. Credo che ci saranno molte cose che le piaceranno molto, perché in Svizzera io ho avuto la possibilità di godere di una vasta educazione.*

Leni Peickert: *Lei ha già letto in un libro di fisica quello che fa al trapezio?*

A.: Artista: *Lo faccio intuitivamente.*

Leni Peickert prende dai capelli dell'artista un toupet e la pettina in un altro modo. Poi osserva il buco nei capelli dell'artista.

Leni Peickert: *Cosa vuol cambiare? Quelli qui davanti? Certo. Perché il buco è un po' troppo grande.*

Leni Peickert: *Non mi sembra, mi pare bello.*

Artista: *Non le sembra? Sì, io vorrei...*

Leni Peickert: *Ridere...*

Artista: *In fondo sì mi piacerebbe di più, ma...*

Leni Peickert: *Ma questo va bene. Non si vede.*

Artista: *Eccome si vede!*

79. Leni Peickert entra accompagnata da una giornalista nella sua sala d'aspetto. Fa accomodare la giornalista.

L. P.: *Leni Peickert informa la stampa dei suoi piani.*

Giornalista: *Signora Peickert, io intanto ho capito molto bene quale sia il suo desiderio. Lei vorrebbe coinvolgere il pubblico, lo vuole interessare. Vuole che il pubblico non si lasci andare a mere sensazioni indistinte, ma che si senta veramente messo di fronte a... messo di fronte a queste bestie. Direi che è un'idea molto ostinata quella di voler considerare il circo come un romanzo. Non crede di correre il rischio di mischiare due generi assolutamente eterogenei?*

L. P.: *Ma io sono abituata a mettere in pratica le cose, le difficoltà le ho soltanto con la teoria. E qui ho i miei collaboratori.*

Giornalista: *Come circo è...*

Leni Peickert: *Anche il circo.*

Giornalista: *Giusto!*

Leni Peickert: *Questa è una cosa che è nel circo.*

Giornalista: *Secondo me non questo!*

Lei dovrebbe lasciare il circo così com'è e offrire alla gente ciò che desidera.
Lei ha notato...

Leni Peickert: *Ma questo non lo voglio.*

Giornalista: *Lei ha notato...*

Leni Peickert: *Questo non lo voglio.*

80. Leni Peickert si fa consigliare dal suo drammaturgo, signor Wilkens, e dal suo capo ufficio stampa, signor Arbogast.

P.: *Signor Arbogast, capo ufficio stampa.*
Signor Wilkens, drammaturgo.

Leni Peickert: *Una piscina, possibilmente trasparente... cinque o sei delfini e qualche altro pesce più piccolo e quelli che cacciano questi in direzione dei clowns.*

Wilkens: *La teatralità...*

Arbogast: *Capisco molto bene cosa vuol dire. La drammaturgia deve essere presente. Ma vogliamo ora intrattenerci sui particolari della drammaturgia? Non ha senso!*

Leni Peickert: *Signor Arbogast, vorrei tornarci sopra ancora una volta su questa faccenda appunto della sfiducia, voglio dire: che... non so bene come lei ci sia arrivato, ma la cosa che dobbiamo cercare di fare è: demolire completamente, e dobbiamo farlo insieme, e mi pare molto brutto che si possa anche solo pensare che nutriamo una reciproca sfiducia, non capisco proprio come lei ci sia arrivato.*

Guarda il signor Arbogast molto severamente. Il signor Arbogast docile.

Arbogast: *Che non si possono, a pensarci seriamente, nemmeno scindere. Tali cose mi sembrano votate al successo se si vuole interessare la gente a farne la pubblicità. No... naturalmente si potrebbe...*

Leni Peickert: *...sempre buttare all'aria tutto e lui che pianta lì, e di là che bersagliano sempre la parete.*

Wilkens: *Importante sarebbe, non questa noiosità, bensì, se noi vogliamo un aumento di brutalità, per conto mio, che s'introducessero metodi diversi dal lasciar cadere, per conto mio... poiché un'escalation c'è, importante è che una volta egli cada sulla morbida sabbia dell'arena, un'altra volta spinga col piede un oggetto solido qualunque, che improvvisamente raggiunga un altro piano e cerchi di imporre a questi animaletti una forma come la stella di Davide, perché no?*

Leni Peickert: *A me sembra troppo esplicito!*

Arbogast: *Io lo vedo esagerato. Se la facciamo solo con le tigri e i topi è possibile che le anime semplici si mettano davvero a ridere...*

Wilkens: *In genere c'è sempre l'entusiasmo per la tipica leggenda di Davide e Golia, o roba del genere, per conto mio...*

Arbogast: *Sì, ma allora Davide deve vincere, e questo non avviene!*

Wilkens: *Appunto ...Si potrebbe anche prendere semplicemente un personaggio così tipicamente di cartapesta come Topolino... da cui poi, quatto quatto...*

Arbogast: *Ecco!*

Wilkens: *...vien fuori il domatore... verso le tigri, poi...*

81. Leni Peickert durante la seduta drammaturgica. Si appoggia esausta allo schienale e si prende la testa tra le mani. Si ricorda del circo com'era una volta. Anche questo è insoddisfacente.

Il pianista (canta): « *Quel suon, quelle preci solenni, funeste, /empiron quest'aere di cupo terror...* ».

82. Viaggio verso l'edificio di un ex circo d'inverno.

Leni Peickert. L.: *Affittasi l'edificio di un ex circo d'inverno.*

Attacco di musica: « *Una zingara* ». Primo atto de *Il Trovatore* di Verdi.

Leni Peickert si avvia verso l'edificio.

Scritta: *Leni Peickert srl - Circo d'inverno.*

Arena. Il clown Maxi passeggia.

83. Carrellata: Il signor von Lüptow, il capo ufficio stampa, Arbogast, Leni Peickert e aiuti. Più lontano recitano i clown.

P.: *A quattro settimane dalla prima non è ancora stato deciso se il circo delle riforme debba avere una o tre arene.*

84. Una delle arene. Leni Peickert dirige una prova dei clown: l'uccisione dell'Imperatore Massimiliano del Messico.

Commento: « *L'uccisione dell'Imperatore Massimiliano del Messico ad opera di anarcoidi!* ».

Leni Peickert: *L'Imperatore è un poveruomo che vive di rendita, ma i suoi consiglieri erano tenaci...*

L.: *I soldati spianano i loro fucili ma non sparano. Dicono: invece delle cartucce usiamo la gentilezza così si attenua l'eco mondiale. Tanto questo imperatore non vale niente. Poco dopo Massimiliano è di nuovo imperatore.*

Leni Peickert: *Beato colui che sa, perché acqua passata non torna più.*

ARTISTI SOTTO LA TENDA DEL CIRCO: PERPLESSI

L.: *I compagni sono in galera. Li faranno fuori prima di sera.*
Commento: *E allora i compagni han fatto fuori il Kaiser Max.*

85. Von Lüptow intento a dare disposizioni per l'ampliamento di un edificio. Leni Peickert misura a passi il terreno dell'ampliamento.

86. Il signor von Lüptow dirige le prove di un gruppo di clown.

Von Lüptow: *Una gamba è in piedi, l'altra è sospesa per aria. A questo punto mi aspetto già di volare. E... poi volo, volo. Potersi muovere. In questo modo tanto per cambiare. Si vola finalmente. Ci si schianta in qualche posto. Non fa male. No, è una cosa piacevole cadere una volta non importa come. Cadere una volta e trovarsi improvvisamente col muso per terra. Beh insomma, cadere nella merda.*

87. Carrellata: Leni Peickert si avvicina ai delfini. I delfini saltano e nuotano.

88. Von Lüptow e la collaboratrice Maxi leggono la bozza di stampa: *Abbozzo di programma della direttrice:*

1. parte: I clown.

1. numero: Ingresso dei collaboratori. Concerto su dischi.

3. numero: L'uccisione dell'Imperatore Massimiliano.

4. numero: Incontro con le menti estranee incarnate dai delfini; cannoni che vengono puntati.

2. parte: le bestie.

1. numero: Topi in azione.

2. numero: Un elefante africano salta sopra le tre inferriate e si avventa sul pubblico. Sembra piuttosto violento. Sotto la tenda del circo è appesa un'imitazione di un aereo da combattimento giapponese. Tale strumento d'intimidazione sarà in grado di trattenere il violento pachiderma?

4. numero: La mandria degli elefenti Peickert. Cercare con l'anima la terra dei greci. Concerto di mandolini della mandria degli elefanti Peickert.

3. parte: gli artisti.

1. numero: L'arena nel buio Un peggioramento del tempo, tuoni, lampi, orsi bianchi sotto la tenda del circo. Un aereo atterra.

2. numero: Sette tigri cercano di trattenere sessanta topi rossi; non ci riescono. Dopo di che le tigri costruiscono una piramide e dicono «Bello».

3. numero: Gli orsi bianchi accendono un fuocherello nella tenda del circo e si scaldano.

4. numero: Gli artisti vestiti con le uniformi dei pompieri constatanò...
Attacco di musica.

Tuffo da diciotto metri di altezza.

6\. *numero: Tutti sono annientati ma nessuno lo vuole ammettere. Dolore dei clown sul loro onore perduto.*

7\. *numero: L'allegra marcia d'uscita di tutti i partecipanti.*

F i n e.

89\. Un uomo col monocolo che lavora al trapezio superiore racconta:

Uomo col monocolo: *Dopo il mio rilascio dalla prigionia si constatò che il mio occhio, e precisamente quello destro, era in qualche modo danneggiato... Questo avvenne nel sud-est, in un campo di partigiani, durante un corpo a corpo, dove mi cacciarono il calcio di un fucile nell'occhio. Già, e adesso è un po' danneggiato, per cui adesso devo ricorrere all'aiuto di un vetro o di un monocolo. Siccome la muscolatura... Con questo è difficile, ma siccome ne ho uno con l'anello che lo trattiene... se no con questo qui è difficile. In qualche modo dovrebbe pur tenere, e vede, quello che è lì sopra, mediante il molleggio...*

Domanda: *Lei che tipo di lavoro fa?*

L'uomo col monocolo: *In che senso?*

Domanda: *Il suo compito nel circo?*

L'uomo col monocolo: *Al trapezio, al trapezio superiore.*

90\. *Perry Woodcock, un allevatore di cavalli, chiede consiglio.*

91\. Leni Peickert riceve nel suo ufficio Perry Woodcock.

Perry Woodcock: *Cominciò diversamente, cominciò molto bene e cioè mi attraeva, in qualche modo, non so come, e stavamo seduti uno accanto all'altro, al bar e poi lei disse, e poi io dissi, beh, sono stato subito abbastanza esplicito, le dissi, su vieni, vieni, non capita mai niente nella tua vita, togliti quel reggiseno e così poi lei si è tolta il reggiseno e io trovavo tutto così divertente. Poi me ne sono andato con lei, dopo che il locale fu chiuso. Allora lei mi invitò e io trovavo tutto quanto così carino, ma non è che lei mi interessasse poi tanto. Un po' sì. E poi lei disse che assomigliavo a uno come Roy Black, no? Poi si è sdraiata sul letto e si è masturbata. Voglio dire, una donna del genere mi piace veramente, sa cosa vuole. E' che, certo, se volessi fare della psicologia, potrei dirle, potrei condannarla, oppure posso comportarmi in modo sbagliato nei suoi confronti, ma credo che, in questo momento, le si dà molto di più di... Allora posso anche essere Roy Black per lei.*

Uno zeppelin si allontana.

92\. *In questo stesso periodo ebbe luogo a Norimberga un congresso di proprietari di circo.*

93. *Leni Peickert e von Lüptow valutano le relazioni del congresso.*

von Lüptow: *Egregio signor Korti! Vorrei vederlo in faccia — dopo Auschwitz — colui che vuole impedirci, se noi vogliamo, di dire qualche cosa che noi riteniamo vada detto.*

Leni Peickert: *Voglio vederlo in faccia chi vuole — dopo Auschwitz — trattenerci dal dire o dal fare ciò che noi riteniamo opportuno dire o fare.*

von Lüptow: *Il Circo di Stato di Mosca: il Direttore Reisch.*

Leni Peickert: *Dopo due guerre mondiali ne ho abbastanza di mostrare bestie che fanno gli ometti. Perizoff: ride. Petoletti:...*

von Lüptow: *Allora possiamo chiudere il circo.*

Leni Peickert: *Ciò che non vogliamo fare lo sappiamo. Direttore Reisch, del Circo di Stato di Mosca: il circo moderno richiede una base scientifica.*

von Lüptow: *Non su una base scientifica, ma su una base etica.*

Leni Peickert: *Un limite etico.*

von Lüptow: *Burkhardt Footit. Entrambi: Blumenfeldt in nome dei presenti. Egregio signor Korti, voglio vederlo in faccia quello che vuole — dopo Auschwitz — impedirci... E' stato deciso all'unanimità: il numero dei topi non viene cancellato. Applauso! Intervallo per il rinfresco.*

v. Lüptow: *Direttore Michael Saluti: fa vomitare.*

Leni Peickert: *Basta.*

v. Lüptow: *Non si deve mostrare.* Korti: *Non si deve mostrare.*

v. Lüptow: *Ferry Corvey proitta un film su un Presidente del Consiglio che nel programma del circo per un attimo ritiene vero l'impossibile.*

94. Una parte del gruppo dei clown. Atmosfera di intervallo.

v. Lüptow: *Che la cosa sia detta. Blumenfeldt in nome dei presenti: non c'è assolutamente nulla che ci possa trattenere dal fare ciò che vogliamo. Vorrei vederlo in faccia quello che vuole trattenerci — dopo Auschwitz —...*

P.: *Il signor Arbogast torna sul concetto di divertimento.*

Leni Peickert decide: *Il signor Arbogast ha ragione. La libertà significa che lo spettatore considera divertimento ciò che noi gli offriamo. Ma questo non è necessariamente divertimento. I collaboratori sono disperati. Ritengono questa notizia confusa.*

Sequenza di quadri: Il signor Arbogast e Leni Peickert; i due clown Maxi e Borghi. Arbogast e Borghi; ritratto di Borghi; v. Lüptow e Arbogast; Leni Peickert; i clown; v. Lüptow; la collaboratrice Beate; Manfred Peickert †;

95. Il drammaturco Willkins spiega: *In fondo per dirla ancora più concretamente: in fondo l'uomo è sempre come un bambino che fa bolle di sapone, continua a fare e a produrre sempre nuove bolle di sapone, e in fondo non ne fa mai abbastanza perché si spera sempre che ci sia una bolla di sapone ancora più colorata, e in fondo in questo modo ci si dimentica della necessità di produrle.*

ARTISTI SOTTO LA TENDA DEL CIRCO: PERPLESSI

von Lüptow: *Che una bolla di sapone rimanga e non scoppi più.*

Willkins: *Questa è appunto la difficoltà. E' per questo che ricomincia sempre daccapo questo sforzo. Questo soffiare, che è la cosa più assurda di questa attività.*

von Lüptow: *Perché si vuole avere una bolla di sapone che esista realmente.*

Willkins: *Certo, appunto! Una bolla di sapone che dovrebbe esserci, direi, perché è chiaro che per esserci non c'è. Dovrebbe esserci una bolla di sapone, con una precisa forma di esistenza per un periodo di tempo più lungo dei momenti in cui questa bolla esiste. Ovvero, in fondo, detto in termini più astratti: non si vuol più lasciare che l'utopia svolazzi costantemente per il cervello, ma la si vuol vedere finalmente realizzata, in un determinato luogo.*

96. Leni Peickert e von Lüptow attraversano il terreno del circo.

L.: *L'utopia diventerà sempre meglio mentre noi la stiamo aspettando.*

Commento: *Leni Peickert intese la cosa in questo modo: bisogna sempre comportarsi conformemente alla verità. Perciò chiede a von Lüptow: Quanto ci resta se non facciamo questo circo di riforme e liquidiamo tutto? von Lüptow risponde: circa 200.000 marchi. Con questo denaro possiamo ricominciare.*

97. Leni Peickert presso una carrozza ferroviaria su cui vengono caricate le bestie. E' notte. Silenzio.

98. *Leni Peickert e von Lüptow portano gli elefanti oltre il confine.*

A.: *Vengono arrestati dalle guardie di confine e separati dalle bestie. Ricorrere ai mezzi legali. Il registro fiscale.*

99. Leni Peickert in un ristorante. Mangia e legge, guarda i dipinti delle pareti e gli ornamenti del soffitto. Dalla lettura e da ciò che vede le nascono delle idee.

La signora Peickert: *I grandi riformatori sono i grandi intralciatori, questo lo leggi nella « Welt ». Un giurista che negli anni Venti aveva dato inizio alla riforma carceraria in Turingia, nel 1945 venne a trovarsi in una posizione di potere presso il Ministero di giustizia dell'Assia. Da qui ostacolò tutte le idee di riforma ad eccezione delle sue.*

Montaggio.

Citazione tratta da un libro: « *Dove non puoi amare non ti devi fermare* » *(Eleonora Duse)*.

Leni Peickert si trova sempre ancora al ristorante e pensa.

A.: *Legge che nelle parti separate della Nigeria, nel Biafra, ci sono enormi tesori industriali e giacimenti di petrolio privi di padroni. Con poche armi e un paio di servi si potrebbero fare affari d'oro.*

100. Leni Peickert e von Lüptow si sono riforniti di libri e studiano la situazione.

A.: *Al ritorno, Leni Peickert riprende immediatamente i suoi vecchi studi.*
Von Lüptow porge dei libri a Leni Peickert. Von Lüptow e Leni Peickert si preparano a cambiare mestiere leggendo il libro di Erich Feldmann, *Teoria dei mass-media.*

Leni Peickert: *Sì, talché questi segnali vengono ritrasformati dal ricevente in effetti di luce adeguati e vengono proiettati puntualmente e localizzati su uno schermo, per cui l'apprendimento delle immagini corrisponde all'impressione...*

von Lüptow: *Ma questa è la pura e semplice procedura tecnica che, così definita, appare in modo tale per cui noi vediamo il processo del vedere... così come viene prodotto. Supponiamo che un uomo venga messo davanti a una macchina da presa, viene ripreso, palpato elettronicamente, dissolto in puntini... I puntini vengono trasmessi per via radio e possono, nel ricevente...*

Leni Peickert: *Sull'intensità di luce...*

von Lüptow: *Così approdano al mio occhio, e qui cosa suscitano?*

Leni Peickert: *Questo è il punto! Quello che rende possibile la fusione della sequenza delle immagini con l'impressione di una realtà vissuta. La percezione acustica che l'accompagna corrisponde, quanto a ricezione, alla tecnica del film sonoro, nella diffusione invece alla radio.*

A.: *Leni Peickert ha l'intenzione di prendere un posto alla televisione.*

101. Il « monitor » della televisione. Burton: *And I look at my wife.*

Domanda: *You started at Oxford?*
Burton: *Yes, I did.*

Commentatore tedesco: « *Ho studiato l'italiano e l'inglese ma sfortunatamente solo poco il tedesco; vedrò di ricuperare* ».

Domanda: « *Would you please say some words in German for our listeners in Germany?* ».

102. Leni Peickert a un banco di missaggio. Impara a manovrare i regolatori del suono.

Suono: *« ... purtroppo non può essere ammesso. E poi è vero, quattro preziosissimi secondi buttati via. L'incantevole donna sorride, come adesso. Questo affascina l'uomo. L'uomo affascinato deve assolutamente conoscere la donna incantevole.*

Donna: *Se riesce a rinunciare all'incantesimo guadagnerà tempo.*

Uomo: *E' molto probabile.*

103. Leni Peickert traffica con le spine di un impianto di missaggio.

Un contatore di frequenza controlla una sonata di Mozart. Leni Peickert sta a guardare.

104. Von Lüptow e la collaboratrice Maxi, che ora lavorano per la televisione.

von Lüptow: Seconda fase. Il canale vibro-regolatore.

von Lüptow: *che è stato disinserito, e serve per due notizie che hanno lo stesso quoziente d'informazione: A1 = A2.*

A.: *I collaboratori di una volta sono ora collaboratori della televisione. Durante le ore notturne lavorano all'elaborazione di una serie di romanzi.*

105. La targhetta della porta: « *Leni Peickert srl. Teleproduzione romanzi* ».

106. Le collaboratrici Borghi e Maxi scrivono, ovvero dettano abbozzi di romanzi sul registratore. Leni Peickert riposa.

Borghi: ...

Saturno 120.800 km di diametro; 1.4 peso della terra; 0,7 kg dm³ spessore medio; 35 km al secondo.

107. Il professor Gerloff parla con Leni Jeickert.

Il professor Gerloff si aspetta che in uno dei prossimi programmi della televisione vengano trasmesse le sue idee sull'educazione. Il latino in particolare si presta molto bene ad essere diffuso mediante la televisione.

Gerloff: *Dovrei spiegarglielo ora... E' già stata nella Cappella Sistina? No? Mai? Mai stata nella Cappella Sistina? Beh, dovrebbe proprio andarci, alla Sistina. Eh sì, è una cosa che dovrebbe aver visto. Credo che ci voglia proprio.*

108. Leni Peickert, viso.

A.: *Prima o poi queste cose cresceranno insieme: l'amore per la causa, i romanzi e la tecnica televisiva.*

109. Il Procuratore di Stato Assessore Korti, squadra buon costume, osserva i pesci di un acquario. Si trova in un ristorante.

L.: *Korti porta a spasso la sua anima in mezzo a oggetti belli.*

Motivi che riguardano la crescita delle piante. Strane impressioni ottiche.

A.: *Di tanto in tanto si concede piccole avventure visive.*

Korti riferisce.

Commento: *E' Procuratore di Stato e assessore, squadra buon costume.*

Korti: *Gli scritti scientifici ed artistici, quando trattano di faccende di sesso, nobilitano e spiritualizzano oltre i limiti dell'attenzone sessuale, così che si evita di offendere i sentimenti del pudore e della moralità. La vera opera d'arte crea gioia...*

Korti mangia un orecchio di maiale, lo condisce.

A.: *Korti mangia un orecchio di maiale con contorno di verdura.*

Korti: Ha l'aria molto bella.

A.: *La verdura è stata portata dall'aereo proveniente da Malta.*

Korti: Vediamo un po'!

A.: *L'orecchio di maiale sembra un grande e robusto straccio posato sul piatto.*

Una chiesa che sta su una roccia.

In tutti i suoi tentativi di cambiamento nel mondo, Leni Peickert s'incontrerà prima o poi con Korti.

Korti sta ormai bevendo il caffé.

Commento: *Egli soffocherà sul nascere il desiderio di rinnovamento. Rerum novarum cupiditas, a meno che anch'egli venga redento e allora la rivoluzione avrà in lui un agente conservatore.*

110. Leni Peickert cuce.

111. Leni Peickert, inquadratura del volto.

A.: *Dopo un anno e mezzo Leni Peickert entrò a far parte del gruppo salariale IV a.*

112. Leni Peickert spiega: *I grandi passi ci rendono soltanto ridicoli. Ma a furia di piccoli passi potrà diventare segretario di Stato agli affari esteri.*

113. Il professor Gerloff: *Sì, dove? In quale direzione parlo io? Quale? Dentro, direttamente?*

Sì, dunque, Il Trovatore. *E' una storia un pochino complicata. Comincia con l'ouverture.*

Dott. Busch, Leni Peickert, ritratti, poi ancora il profesor Gerloff:

Dunque l'ouverture ci introduce in un atrio di un castello, si racconta un antefatto di un — sarei proprio felice di saperlo, come ha inizio la storia — Manrico e del Conte di Luna, che sono fratelli ma che non sanno niente l'uno dell'altro, e tutt'e due amano la stessa ragazza Leonora. Leonora e Azucena, una zingara di cui sono entrambi figli, nessuno sa qualcosa dei due, salterà fuori soltanto alla fine che sono tutti imparentati, lo sapremo poi solo alla fine, quando sono tutti morti — per carità, eh sì, è un pezzo spaventosamente complicato, ma io trovo che è una delle cose più belle di Verdi.

Titoli alla fine.

1. *Operatori:* Günther Hörmann e Thomas Mauch
2. *Suono e organizzazione:* Bernd Hölz
3. *Missàggio:* H. J. Wicha
4. *Montaggio:* Beate Mainka. Assistente: Maxi Mainka
5. *Produzione:* Kairos Film

Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi
(Elenco delle sequenze)

Motto:

Ce l'hanno fatta ad arrivare fin qua. Adesso non sanno più che pesci pigliare. Darsi soltanto da fare non serve a niente.

I.

1. Lavoro funebre:
   La giornata dell'arte tedesca, 1939.
2. Lavoro funebre:
   Manfred Peickert †.
3. Lavoro funebre:
   lo smontaggio della tenda.
4. Leni Peickert, una giovane artista.
5. L'incendio della casa degli elefanti di Chicago.
6. Una collega più anziana mostra a Leni Peickert come ci si inchina davanti al pubblico.
7. Leni Peickert va a vedere il *Krone.* Vuole indirizzarsi sulla base delle realizzazioni di punta.
8. Va a trovare il domatore Heucke.
9. La signora Anna Federjewna Saizeva del Ministero dell'educazione a Mosca. Leni Peickert chiede aiuto.

10. Leni Peickert accetta una parte in un programma televisivo che si svolge nell'ambiente del circo.

11. Un numero comico: Eh! Assistenza alle truppe a Saigon: No!

12. « Allora io vado al *Maxim* »
(va in vari cinema).

13. Il signor von Lüptow parla sul tema:
La situazione degli artisti oggi:
« Di fronte a una simile disumana situazione, all'artista non resta che aumentare il livello di difficoltà delle sue prestazioni ».

II. 14. Leni Peickert va a trovare il suo amico Dott. Busch.

15. Al ballo dell'opera trova amici e sostenitori delle sue imprese attuali e future.

16. Il Dott. Glück in pericolō! La contabile Lotte Losemaier ha distrutto 156.000 marchi.

17. Per continuare Leni Peickert non ha bisogno di altro che del suo amore per la causa. E' sempre l'amore per la causa che spinge il maniaco sessuale Nolde ai suoi delitti. Amore di astronauta.

18. Il circo e il Dott. Busch legati dal fatto che Leni Peickert li ama entrambi. Percorrere 500 km. per trascorrere una domenica col Dott. Busch!

19. Totale capovolgimento: Leni Peickert diventa una libera imprenditrice. « Solo come capitalista si può cambiare ciò che è ».

III. 20. Compera un elefante.

21. Presta dei soldi a se stessa.

22. Gitti Bornemann va a trovare la sua amica Leni Peickert. von Lüptow viene a sapere troppo tardi che Gitti Bornemann è una milionaria. Leni Peickert impedisce che venga chiesto un prestito a Gitti Bornemann.

23. Essa non è in grado di rimborsare il prestito del signor Böhm.

24. Trasferisce il debito su grosse banche. Le piccole banche le saranno riconoscenti.

25. Il Dott. Busch fa delle osservazioni a Leni Peickert per il suo modo di procedere irrealistico nelle faccende professionali.

26. L'idea originale del circo rivoluzionario del 1789: L'uomo è signore della natura; nel circo l'impossibile diventa possibile.

27. I creditori pignorano le bestie. Per sfuggire ad ulteriori persecuzioni Leni Peickert presta il giuramento dichiarativo.

28. Senza soldi: riposo.

IV. 29. Gitti Bornemann, una ricca ereditiera, muore. Lascia una fortuna a Leni Peickert.

30. Leni Peickert organizza subito un'impresa di riforme. A un'artista svizzera manca un dente.

31. Leni Peickert informa la stampa.

32. Si consulta con i suoi collaboratori. Si ricordano del circo com'era una volta: insoddisfacente.

33. Prove. Si affitta l'edificio d'un vecchio circo d'inverno.

34. Singoli numeri riformistici. « Così i compagni hanno ucciso l'imperatore Max ». von Lüptow come poliziotto.
Delfini.

35. Il programma della padrona.

36. Lavoro funebre per via dei numeri non riusciti: atmosfera malinconica.

37. L'uomo col monocolo.

38. Perry Woodcock chiede consiglio.

39. Un congresso d'imprenditori di circo. Utilizzazione delle relazioni del congresso da parte di Leni Peickert e di von Lüptow.

40. L'utopia è sempre migliore mentre noi la stiamo aspettando. Il lato bolla di sapone dell'utopia.

41. Nuovo capovolgimento: Non un circo di riforme! Leni Peickert e von Lüptow portano gli elefanti oltre il confine.

42. Lavoro funebre: « Dove non sai amare non ti fermare ».

V. 43. Leni Peickert e von Lüptow vanno alla televisione. Si preparano alla nuova professione con l'aiuto della *Teoria dei mass-media* di Erich Feldmann.

44. I collaboratori di Leni Peickert che di giorno sono collaboratori della televisione, di notte scrivono romanzi.

45. Il professor Gerloff si aspetta che il quarto programma trasmetta le sue idee sull'educazione. Il latino in particolare si presta bene alla vasta diffusione attraverso la televisione.

46. *Prima o poi queste cose cresceranno insieme: l'amore per la causa, i romanzi e la tecnica televisiva.*

47. Il procuratore di Stato, assessore Korti, sta già aspettando coloro che offendono la morale pubblica.

48. Leni Peickert cuce. Ha dei progetti.

49. Il professor Gerloff racconta il contenuto del *Trovatore* di Verdi: Un pezzo spaventosamente complicato! Titolo.

Abbozzo di programma della padrona.

1. Parte: I clown

1° Numero: Ingresso dei collaboratori
2° Numero: Concerto di dischi
3° Numero: L'uccisione dell'imperatore Massimiliano
4° Numero: Incontro con menti estranee incarnate da delfini; cannoni vengono puntati.

2. Parte: Le bestie

1° Numero: I topi in azione

2° Numero: Un elefante africano supera tre inferriate e si avventa sul pubblico. Sembra piuttosto violento. Sotto la tenda è appesa un'imitazione di un aereo da combattimento giapponese. Tale strumento d'intimidazione sarà in grado di trattenere il violento pachiderma?

3° Numero: La mandria degli elefanti Peickert. Cercare con l'anima la terra dei greci. Concerto di mandolini della mandria degli elefanti Peickert.

4° Numero: L'arena nel buio. Il tempo peggiora, tuoni, lampi.

5° Numero: Orsi bianchi sotto la tenda del circo... Un aereo atterra.

6° Numero: Sette tigri cercano di trattenere sessanta topi rossi; non ci riescono. Dopo di che le tigri costruiscono una piramide e dicono: *Bello.*

3. Parte: Gli artisti

1° Numero: Nella tenda del circo gli orsi bianchi accendono un fuocherello e si scaldano.

2° Numero: Gli artisti vestiti con le uniformi dei pompieri constatano un pericolo d'incendio! I fuocherelli vengono spenti con la forza.

3° Numero: Qui compaiono le menti estranee, triplice salto con piroetta. Tutti hanno paura. Un tuffo di più di diciotto metri nella rete.

4° Numero: Tutti sono annientati ma nessuno lo vuole ammettere.

5° Numero: Lutto dei clown per l'onore perduto.

6° Numero: L'allegra marcia d'uscita di tutti i partecipanti.

— FINE — (L. P.)

Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi

ARTISTI SOTTO LA TENDA DEL CIRCO: PERPLESSI

Manfred Peickert fa l'artista. Ha dei progetti. Un giorno Manfred Peickert sale di nuovo sulla sbarra fino in alto: a questo punto i pensieri s'impossessano di Peickert. Egli non afferra la mano del partner e così cade e muore.

Leni è l'erede di Manfred Peickert. Si mette in mente di fondare un suo circo. Un circo che vale un morto. Leni dice: « io voglio trasformare il circo perché lo amo ». Risposta: Perché lo ama lo trasformerà. Perché? Perché l'amore è un istinto conservatore. Leni: « Questo non è vero ».

Leni vuole mostrare le bestie come sono autenticamente. E gli artisti non devono soltanto perfezionare il loro « show », ma esemplicarne le leggi fisiche. Leni: « Di fronte ad una situazione disumana non resta all'artista che aumentare il livello di difficoltà delle sue prestazioni ».

Leni Peickert si rende conto che non può rimanere un'artista se vuole essere una libera imprenditrice. Solo da capitalista si può cambiare ciò che è. Compra un elefante, ha ingaggiato il sig. von Lüptow come suo rappresentante. Ma: se il capitalista fa ciò che ama invece di ciò che gli serve, allora non sarà appoggiato da ciò che è. Prima della apertura della stagione Leni Peickert presta il giuramento dichiarativo.

Ora la milionaria Gitti Bornemann, amica di Leni, muore. Lascia una fortuna a Leni Peickert. Subito Leni può organizzare tutte le riforme. Pensa di combinare le possibilità della letteratura con l'arte del circo. Nuovo capovolgimento: nessuna riforma. Leni si rende conto delle reazioni dei suoi collaboratori: il circo delle riforme rimane « astratto ». Non resta ciò che Leni amava del circo di suo padre né ella realizza gli ideali del circo futuro. Leni non vuole limitare l'utopia. Perciò non comincia la prima di gala. Leni dice: « L'utopia diventerà sempre migliore, mentre noi la stiamo aspettando ».

Lei ha 200.000 marchi per ricominciare. Leni Peickert e von Lüptow vanno alla televisione. I collaboratori di Leni Peickert, che di giorno sono collaboratori della televisione, di notte scrivono una serie di romanzi. Leni spera: prima o poi queste cose cresceranno insieme: l'amore per la causa, i romanzi e la tecnica televisiva.

Due altri uomini con progetti: Gerloff e Korti. Il prof. Gerloff si aspetta che il quarto programma trasmetta le sue idee sull'educazione. Il latino in particolare si presta bene alla vasta diffusione attraverso la televisione. Il procuratore di Stato, assessore Korti, sta già aspettando coloro che offendono la morale pubblica. In tutti i suoi tentativi di cambiamento nel mondo, Leni s'incontrerà prima o poi con Korti. Egli soffocherà sul nascere il desiderio di rinnovamento — rerum novarum cupiditas — a meno che anch'egli venga redento: e allora la rivoluzione avrà in lui un agente conservatore.

Dopo un anno e mezzo Leni entrò a far parte del gruppo salariale IVa. Ora spiega: « I grandi passi ci rendono soltanto ridicoli. Ma a furia di piccoli passi riuscirei a diventare sottosegretario di Stato agli Esteri ».

DEL CIRCO:

Personaggi e interpreti:

Leni Peickert, artista e imprenditrice	Hannelore Hoger
Manfred Peickert, suo padre	Siegfried Graue
Dr. Busch, suo amico	Alfred Edel
Signor von Lüptow, il suo più stretto collaboratore	Bernd Höltz
Gitti Bornemann, una ricca ereditiera	Eva Oertel
Il domatore Mackensen	Kurt Jürgens
Il domatore Houcke	Gilbert Houcke
La signora Saizeva	Wanda Bronska-Pampuch
L'impresario	Signor Jobst
L'assessore Korti	Hans-Ludger Schneider
Il filologo Gerloff	Klaus Schwarzkopf
Il signor Arbogast, capo dell'ufficio stampa	Nils von der Heyde
Un'artista svizzera	Marie Luise Dutoit
Perry Woodcock	Peter Steimer
Uomo con monocolo	Theodor Hoffa
2 Clowns	Maximiliane Meinka Ingeborg Pressler
Joe Willkins, drammaturgo	Wolfgang Mai
Lotte Losemeier, contabile	Tilde Trommler
Fadil Sojkowski, contorsionista	Ingo Binder
Signor Böhme, creditore	Kurt Tharandt
Giornalista	Ina Giehrt
Al pianoforte:	1. Liviane Gomorrhi, Parigi 2. Hellmuth Löffler, del Teatro di Stato di Stoccarda
Commento parlato detto nell'originale da:	Alexandra Kluge Hannelore Hoger lo speaker Hollenbeck
Regia:	Alexander Kluge
Fotografia:	Günter Hörmann Thomas Mauch
Assistenti alla fotografia:	Dieter Lohmann Frank Brühne
Suono:	Bernd Höltz
Direttori di scena:	Bernd Höltz Ingeborg Pressler
Montaggio:	Beate Meinka-Jellinghaus
Produzione:	Kairos-Film

FILM USCITI A ROMA DAL 1° SETTEMBRE AL 31 DICEMBRE 1968

a cura di Roberto Chiti

Affare di cuore, Un: v. *Ljubavni slucai.*
Alle 4 del mattino due uomini, due donne: v. *Four in the Morning.*
Amanti.
Anche nel West c'era una volta Dio.
Andrée: v. *Andréa-wie ein Blatt auf nackter Haut.*
Angelo sterminatore, L': v. *El angel exterminador.*
Armata a cavallo, L': v. *Csillagosok, Katonak.*
Arrest!: v. *The High Commissioner.*
Arriva Dorellik.
Asso piglia tutto: (I quattro dell'Ave Maria).
Asterix il gallico: v. *Asterix le gaulois.*
Attentato al pudore: v. *Les Risques du métier.*
Bambolona, La.
Banditi a Roma (Roma come Chicago).
Bandolero!: v. *Bandolero!*
Barbarella.
Bastardi, I.
Biches, Les (Le cerbiatte): v. *Les biches.*
Bora Bora.
Brigata del diavolo, La: v. *The Devil's Brigade.*
Buio oltre il sole: v. *The mercenaries.*
Caldi notti di lady Hamilton, Le: v. *Lady Hamilton.*
Cannoni di San Sebastian: v. *La bataille de San Sebastian.*
Caso Thomas Crown, Il: v. *The Thomas Crown Affair.*
Castello di carte: v. *House of Cards.*
C'era una volta il West.
Cervello da un miliardo di dollari, Il: v. *The Billion Dollar Brain.*
Che cosa hai fatto quando siamo rimasti al buio?: v. *Where Were You When the Lights Went Out?*
Chimera.
Ciccio perdona... io no!
Colpo sensazionale al servizio del SIFAR.
Commandos.
Contrabbandieri del cielo, I: v. *To Hell With Heroes.*
Criminal face (Storia di un criminale): v. *Ho!*
Custer eroe del West: v. *Custer of the West.*
Dio nero e il diavolo biondo, Il: v. *Deus e o diabo na tierra do sol.*
Doctor Glas: v. *Doctor Glas.*
Dolcezze del peccato, Le: v. *Der Turm der verbotenen Liebe.*
Don Chisciotte e Sancio Panza.
2001: odissea nello spazio: v. *2001: a space Odissey.*
Due occhi di ghiaccio: v. *Blue.*
Due o tre cose che so di lei: v. *Deux ou trois choses que je sais d'elle.*
Due pompieri, I.
Due sporche carogne: v. *Adieu l'ami.*
Due volte Giuda.
El « Chè » Guevara.

... E per tetto un cielo di stelle.
Età del malessere, L'.
Execution.
Falstaff: v. *Campanadas a media noche.*
Fantasma del pirata Barbanera, Il: v. *Blackbeard's Ghost.*
Faustina.
Fino a farti male: v. *Adélaide.*
Forza invisibile, a: v. *The Power.*
Fredda alba del commissario Joss, La: v. *Le Pacha.*
Gioco perverso: v. *The Magus.*
Girando intorno al cespuglio di more: v. *Here We Go Round the Mulberry Bush.*
Giro del mondo in 80 giorni: v. *Around the world in eight days.*
Giugno '44: sbarcheremo in Normandia.
Grande inquisitore, Il: v. *Witchfinder General.*
Grande silenzio, Il.
Helga e Michael: v. *Helga und Michael.*
Incendio di Mosca, L': v. *Voina i mir.*
Inchiesta pericolosa: v. *The Detective.*
Infallibile ispettore Clouseau, L': v. *Inspector Clouseau.*
Ira di Dio, L'.
Joanna: v. *Joanna.*
Joe Bass l'implacabile: v. *The Scalphunters.*
Laureato, Il: v. *The Graduate.*
Lezione particolare, Una: v. *La Leçon Particulière.*
Libro della giungla, Il: v. *The Jungle Book.*
Lucrezia.
Matriarca, La.
Mayerling: v. *Mayerling.*
Medico della mutua, Il.
Meglio vedova.
Mercenario, Il.
Moglie giapponese, La.
Morte non ha sesso, La.
Nei panni di Pietro (L'uomo venuto dal Kremlino): v. *The Shoes of the Fisherman.*
Nemici per la pelle: v. *Le tatoué.*
Nipoti di Zorro, I.
Non alzare il ponte, abbassa il fiume: v. *Don't Raise the Bridge, Lower the River.*
Non si maltrattano così le signore: v. *No Way to Treat a Lady.*
Notte dell'agguato, La: v. *The Stalking Moon.*
Nude e caste alla fonte: v. *Die Liebesquelle.*
Oggi a me.. domani a te.
Oliver!: v. *Oliver!*
Padre, Il: v. *Apa.*
Partner.
Pecora nera, La.
Per un pugno di eroi: v. *Eine Handvoll Helden.*
Petulia: v. *Petulia.*
Più felice dei miliardari, Il: v. *The Happiest Millionaire.*
Più grande colpo della malavita americana, Il: v. *Dynamit in grüner Seide.*
Poor Cow: v. *Poor Cow.*
Protest!: v. *Znameni raka.*
Prudenza e la pillola: v. *Prudence and the Pill.*
Quando l'alba si tinge di rosso: v. *A Man Called Gannon.*
Quando muore una stella: v. *The Legend of Lylah Clare.*
Quattro dell'Ave Maria, I (Asso piglia tutto).
Ragazza con la pistola, La.
Rainbow (Spara Gringo spara).
Rapace, Il: v. *Le Rapace.*
Rebus.
Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?
Roma come Chicago (Banditi a Roma).
Romeo e Giulietta: v. *Romeo and Juliet.*
Rosemary's Baby (Nastro rosso a

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associat;o; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ADÉLAÏDE (Fino a farti male) — **r.:** Jean Daniel Simon - **s.:** da un racconto di Arthur Gobineau - **sc.:** Jean Pierre Petrolacci, J. D. Simon - **f.** (eastmancolor): Patrice Pouget - **m.:** Pierre Vassiliu - **scg.:** Claude Pignot - **mo.:** Brigitte Dornes - **int.:** Ingrid Thulin (Elisabeth), Jean Sorel (Frédéric), Sylvie Fennec (Adélaïde), Jacques Portet (Potier), Jean Pierre Bernard (Christian), Faith Brook (Dickson), Joelle Bërnard (Janine), Cynthia Grenier, Robert Higgins - **p.:** Felix Garas e Pierre Calfon per Le Poste Parisien - Les Films Number One/Franco Riganti Prod. - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** I.N.C.

ADIEU L'AMI (Due sporche carogne) — **r.**: Jean Herman - **s.**: Sébastian Japrisot - **sc.**: S. Japrisot, Jean Herman - **f.** (eastmancolor): Jean Jacques Tarbes - **m.**: François De Roubaix - **scg.**: Jacques Dugied - **mo.**: Hélène Plemiakov - **int.**: Alain Delon (Barran), Charles Bronson (Propp), Olga Georges Picot (Isabelle), Brigitte Fossey (Waterloo), Bernard Fresson (Meloutis), Elen Bahl, John Claude Balard, Michel Barcet, Stephane Bouy, André Dumas, Lisette Lebon - **p.**: Serge Silberman per la Greenwich Film Production/Medusa - **o.**: Francia-Italia, 1968 - **d.**: Medusa (reg.).

AMANTI — **r.**: Vittorio De Sica - **s.**: dalla commedia omon. di Brunello Rondi - **sc.**: Ennio De Concini, V. De Sica, Tonino Guerra, B. Rondi, Cesare Zavattini - **f.** (technicolor): Pasquale De Santis - **m.**: Manuel De Sica - **scg.**: Piero Poletto - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Marcello Mastroianni (Valerio), Faye Dunaway (Giuli), Enrico Simonetti, Carolina Mortimer, Karin Eugh, Esmeralda Ruspoli, Mirella Pamphili - **p.**: Carlo Ponti per la C.C. Champion/Les Films Concordia - **o.**: Italia-Francia, 1968 - **d.**: Interfilm (regionale).

V. giudizio di Fernaldo Di Giammatteo, in questo n., pag. 34 e segg.

ANCHE NEL WEST C'ERA UNA VOLTA DIO — **r.**: Dario Silvestri - **s.**: Marino Girolami, ispirato dal romanzo « L'isola del tesoro » di Robert L. Stevenson - **sc.**: Amedeo Sollazzo, Tito Carpi, Manuel Martinez Remis - **f.** (techniscope, technicolor): Pablo Ripoll - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Nicola Tamburro, Cruz Belitzana - **mo.**: Antonio Gimeno - **int.**: Richard Harrison (padre Pat Jordan), Gilbert Roland (Juan Chasquisdo), Folco Lulli (col. Bob Ford), Dominique Boschero (Marta), Ennio Girolami (Marco Serralbo), Roberto Camardiel (zio Pink), Humberto Sempere (Teddy), Raf Baldassarre (Batch), Rocco Lerro, Gonzalo Esquiros, José Luis Lluch, Mirella Pamphili - **p.**: Marino Girolami per la Circus Film/R.M. Film - **o.**: Italia-Spagna, 1968 - **d.**: Fida (regionale).

ANDREA - WIE EIN BLATT AUF NACKTER HAUT (Andrée) — **r. s.** e **sc.**: Hans Schott-Schöbinger - **f.** (eastmancolor): Hanns Matula - **m.**: Hans Hammerschmid - **int.**: Dagmar Lassander (Andrée), Herbert Fux, Hans von Borsody, Joachim Hansen, Arthur Brauss - **p.**: Warshaw und Hoeller per la Metrostar-HIFI-Stero 70 - **o.**: Liechtenstein, 1967 - **d.**: CIDC (regionale).

V. altri dati e recensione di Fabio Rinando a pag. 285 del n. 11-12 novembre-dicembre 1968.

ANGEL EXTERMINADOR, EL (L'angelo sterminatore) — **r.**: Luis Buñuel - **o.**: Messico, 1962 - **d.**: P.A.C.

V. altri dati e recensione di Giorgio Tinazzi in questo n., pag. 83.

V. anche giudizio di Morando Morandini a pag. 4 e dati a pag. 19 del n. 5, maggio 1962 (Festival di Cannes).

APA (Il padre) — **r.**: Istvan Szabo - **s.** e **sc.**: Istvan Szabo - **f.** Sandor Sara - **m.**: Janos Gonda - **int.**: Miklos Gabor (il padre), Klari Tolnay (la madre), Andras Balint Tako), Dani Erdelyi (Tago da piccolo), Kati Solyom (Anni) - **p.**: Studio III; Mafilm - **o.**: Ungheria, 1966 - **d.**: Italnoleggio.

V. giudizio di Leonardo Autera a pag. 174 e dati a pag. 183, del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Festival di Mosca).

ARRIVA DORELLIK — **r.**: Stefano Vanzina (Steno) - **s.** e **sc.**: Franco Castellano e Giuseppe Moccia (Pipolo) - **f.** (ferraniacolor): Mario Capriotti - **m.**: Franco Pisano - **scg.**: Arrigo Equini - **mo.**: Ornella Micheli - **int.**: Johnny Dorelli (Dorellik), Margaret Lee (Baby), Terry-Thomas (ispettore di polizia), Riccardo Garrone, Alfred Adam, Jean Pierre Zola, Rossella Como, Piero Gerlini, Didi Perego, Agata Flori - **p.**: Mega Film-Inter Jet Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Panta (regionale).

ASTERIX LE GAULOIS (Asterix il gallico) — **r.**: René Goscinny e Albert Uderzo - **o.**: Francia-Belgio, 1968 - **d.**: P.A.C.

V. altri dati e recensione di Gianni Rondolino in questo n., pag. 115.

LA BAMBOLONA — **r.**: Franco Giraldi - **s.**: dal romanzo omon. di Alba De Cespedes - **sc.**: Ruggero Maccari, F. Giraldi - **f.** (eastmancolor): Dario Di Palma - **m.**: Luis Enriquez Bakalov - **scg.**: Carlo Egidi - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Ugo Tognazzi (avv. Brogini), Isabella Rei (Ivana), Lilla Brignone (madre di Ivana), Corrado Sonni (padre di Ivana), Filippo Scelzo (padre di Brogini), Margherita Guzzinati (amante di Brogini), Ignazio Leone (un brigadiere), Susy Anderson, Roy Bosiers, Marisa Bartoli. - **p.**: Mega Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Panta (regionale).

BANDOLERO! (Bandolero!) — **r.**: Andrew V. McLaglen - **s.**: Stanley L. Hough - **sc.**: James Lee Barrett - **f.** (panavision, de luxe color): William H. Clothier - **e.f.s.**: L.B. Abbott, Emil Kosa jr. - **m.**: Jerry Goldsmith - **scg.**: Jack Martin Smith, Alfred Sweeney jr. - **mo.**: Folmar Blangsted - **int.**: James Stewart (Mace Bishop), Dean Martin (Dee Bishop), Raquel Welch (Maria), George Kennedy (sceriffo Johnson), Andrew Prine (Roscoe Bookbinder), Will Geer (Pop Chaney), Clint Ritchie (Babe), Denver Pyle (Muncie Carter), Tom Heaton (Joe Chaney), Rudy Diaz (Angel Munoz), Sean McClory (Robbie), Harry Carey jr. (Cort Hayjack), Donald Barry (Jack Hawkins), Guy Raymond (Ossie Grimes), Perry Lopez (Frisco), Jock Mahoney (Stoner), Dub Taylor (un astante), Bob Adler (Ross Harper), Big John Hamilton, Joseph Patrick Cranshaw (impiegati della banca), John Mitchum (un cliente dei bagni pubblici), Roy Barcroft (Barista) - **p.**: Robert L. Jacks per la 20-th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: 20th Century Fox.

BARBARELLA (Barbarella) — **r.**: Roger Vadim - **r. II unità**: Alberto Cardone - **s.**: dal libro di Jean Claude Forest - **sc.**: Claude Brulé, Roger Vadim, Clément B. Wood, Terry Southern, Brian Degas, Tudor Gates, Vittorio Bonicelli, J.C. Forest - **f.** (panavision, eastmancolor): Claude Renoir - **f. II unità**: Vladimir Ivanov - **m.**: Maurice Jarre - **canzoni**: Bob Crewe, Charles Fox - **scg.**: Mario Garbuglia - **e.s.**: August Lohman - **mo.**: Victoria Mercanton, Carlo Fabianelli, Dominique Amy - **int.**: Jane Fonda (Barbarella), Anita Pallenberg (la regina), Ugo Tognazzi (Mark Hand), John Philip Law (l'angelo Pygar), Milo O'Shea (il guardiano delle chiavi), Antonio Sabato (Jean Paul), Serge Marquand (il capitano), Marcel Marceau (prof. Ping), David Hemmings (Dildano), Catherine Chevallier (Stomoxis), Marie Thérèse Chevallier (Glossina), Claude Dauphin (il presidente), Veronique Vendell, Giancarlo Cobelli (un rivoluzionario), Nino Musco, Franco Gulà, Umberto Di Grazia, Carla Rousso, Talitha Pol, Corinne Fontaine, Sergio Ferrero, Barbara Winner, Romolo Valli - **p.**: Dino De Lau-

rentiis per la Marianne Productions/ Dino De Laurentiis - **o.:** Francia-Italia, 1967 - **d.:** Paramount.

V. altri dati e recensione di Gennaro Manna a pag. 276 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

BASTARDI, I — **r.:** Duccio Tessari - **s.:** Mario Di Nardo - **sc.:** Ennio De Concini, M. Di Nardo, D. Tessari - **f.** (eastmancolor, colore della spes): Carlo Carlini - **m.:** Michel Magne - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **mo.:** Mario Morra - **int.:** Giuliano Gemma (Jason), Klaus Kinski (Adam), Claudine Auger (Barbara), Margaret Lee (Karen), Rita Hayworth (Martha), Serge Marquand (Jimmy), Umberto Raho (il medico), Paola Natale, Carl Cik, Hans Thorner, Mirella Pamphili, Detlev Uhle - **p.:** Turi Vasile per la Ultra Film/PECF/Rhein Main - **o.:** Italia, Francia, Germania Occid., 1968 - **d.:** Warner Bros.

BATAILLE DE SAN SEBASTIAN, LA (I cannoni di San Sebastian) — **r.:** Henri Verneuil - **s.:** dal romano « A Wall for San Sebastian » di William Barby Faherty - **rid.:** James R. Webb - **sc.:** Serge Ganz, Miguel Morayta, Ennio De Concini - **f.** (franscope, estmancolor, stampato in metrocolor): Armand Thirard - **e.f.s.:** J. McMillan Johnson - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Robert Clavel, Roberto Silva - **c.:** Yvonne Wood - **mo.:** Françoise Bonnot - **int.:** Anthony Quinn (Leon Alastray), Anjanette (Kinita), Charles Bronson (Teclo), Sam Jaffe (padre José), Silvia Pinal (Felicia), Jaime Fernandez (Lancia d'Oro), Jorge Martinez de Hoyos (Cayetano), José Chavez (Antonito), Leon Askin (Vicario Generale), Ivan Desny (colonnello Calleta), Rosa Furman (Agueda), Jorge Russek (Pedro), Fernand Gravey (governatore), Pedro Armendariz jr. (Padre Lucas), Aurora Clavel (Magdalena), Julio Aidama (Diego), Ferrusquilla (Luis), Pancho Cordoba (Kino), Enrique Lucero (Renaldo), Chano Urueta (Miguel), Noe Murayama (capitano Lopez), Guillermo Hernandez (Timoteo), Francisco Reiguera (vescovo), Carlos Berriochea (Pablo), Armando Acosta (Pascual), Guy Fox, Rico Lopez (abitanti del villaggio) - **p.:** Jacques Bar e Ernesto Enriques per la CIPRA/Pelliculas Ernesto Enriquez/Filmes - **o.:** Francia-Messico-Italia, 1967 - **d.:** M.G.M.

BICHES, LES (Les biches-Le cerbiatte) — **r.:** Claude Chabrol - **s.** e **sc.:** Paul Gegauff, C. Chabrol - **f.** (eastmancolor): Jean Rabier - **m.:** Pierre Jansen - **scg.:** Marc Berthier - **mo.:** Jacques Gaillard - **int.:** Jacqueline Sassard (Wahy), Stéphane Audran (Frédérique), Jean Louis Trintignant (Paul Thomas), Dominique Zardi (Pobeg), Pierre Attal (Rillet), Nane Germon, Serge Berto - p.: Les Films La Boitie/Virgilio De Blasi per la Alexandra P.C. - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** Euro Int.

BILLION DOLLAR BRAIN (Il cervello da un miliardo di dollari) — **r.:** Ken Russel - **s.:** da un romanzo di Len Deighton - **sc.:** Joh McGrath - **f.:** (panavision, technicolor): Billy Williams - **m.:** Richard Rodney Bennett - **scg.:** Syd Cain, Bert Davey - **mo.:** Alan Osbiston - **int.:** Michael Caine (Harry Palmer), Karl Malden (Leo Newbegin), Françoise Dorléac (Anya), Oscar Homolka (col. Stok), Ed Begley (gen. Midwinter), Guy Doleman (col. Ross), Vladek Scheybal (dott. Eiwort), Milo Sperber (Basil), Mark Elwes (Birkinshaw), Stanley Caine (il bambino) - **p.:** Harry Saltzman per la Lowndes Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1967 - **d.:** Dear-U.A.

BLACKBEARD'S GHOST (Il fantasma del pirata Barbanera) — r.: Robert Stevenson - **r.II° unità:** Art. Vitarelli - **s.:** dal romanzo di Ben Stahl - **sc.:** Bill Walsh, Don Da Gradi - **f.** (technicolor): Edward Colman - **m.:** Robert F. Brunner - **e.s.:** Eustace Lycett, Robert A. Mattey - **scg.:** Carroll Clark, John B. Mansbridge - **mo.:** Robert Stafford - **int.:** Peter Ustinov (il pirata Barbanera), Dean Jones (Steve Walker), Suzanne Pleshette (Jo Ann Baker), Elsa Lanchester (Emily Stowecroft), Joby Baker (Silky Seymour), Elliott Reid (commentatore TV), Richard Deacon (Dean Wheaton), Norman Grabowski (Virgil), Kelly Thordsen (agente in motocicletta), Michael Conrad (Pintop Purvis), Herbie Faye (croupier), George Murdock (capo dei funzionari), Hank Jones (Gudger Larkin), Ned Glass (cassiere), Gil Lamb (cameriere), Alan Carney (barista), Ted Markland (Charles), Lou Nova (Leon), Charlie Brill (Edward), Herb Vigran, William Fawcett, Betty Bronson, Elsie Baker, Kathryn Minner, Sara Taft - **p.:** Walt Disney e Bill Walsh per la Walt Disney Prod. - **o.:** U.S.A., **1967** - **d.:** D.C.I.

BLUE (Due occhi di ghiaccio) — r.: Silvio Narizzano - **r.II° unità:** Yakima Canutt - **s.:** Ronald M. Cohen - **sc.:** Meade Roberts, Ronald M. Cohen - **f.** (panavision, technicolor): Stanley Cortez - **m.:** Manos Hadjidakis - **scg.:** Hal Pereira, Albert Brenner, Al Roelofs - **mo.:** Stewart Linder - **int.:** Terence Stamp (Blue), Joanna Pettet (Joanne Morton), Karl Malden (Doc Morton), Ricardo Montalban (Ortega), Anthony Costello (Jess Parker), Joe De Santis (Carlos), James Westerfield (Abe Parker), Stathis Giallelis (Manuel), Carlos East (Xavier), Sara Vardi (Inez), Robert Lipton (Antonio), Kevin Corcoran (Rory Calvin), Ivalou Redd (Helen Buchanan), Dorothy Konrad (Alma Wishoff), Helen Kleeb (Elizabeth Parker), Michael Bell (Jim Benton), Wes Bishop (Settler), Marian Mason (signora Kramer), Alma Beltrand (proprietaria della « Cantina »), Sally Kirkland (Sara Lambert), Peggy Lipton (Laurie Kramer), Jerry Gatlin (Wes Lambert), William Shannon (capo della polizia) - **p.:** Judd Bernard, Irwin Winkler e Patricia Casey per la Kettledrum - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Paramount.

BOOM (La scogliera dei desideri) — r.: Joseph Losey - **o.:** G.B., 1968 - **d.:** Universal.

V. altri dati e recensione di Giuseppe Turroni in quêsto n., pag. 100.

BORA BORA — r.: Ugo Liberatore - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** I.F.C. (regionale).

V. altri dati e recensione di Fabio Rinando in questo n., pag. 104.

BOSTON STRANGLER, THE (Lo strangolatore di Boston) — r.: Richard Fleischer **s.:** Gerold Frank da un fatto vero - **sc.:** Edward Anhalt - **f.** (panavision, de luxe color): Richard H. Kline - **scg.:** Jack Martin Smith e Richard Day - **mo.:** Marion Rothman - **int.:** Henry Fonda (Albert De Salvo), Henry Fonda (John S. Bottomly), George Kennedy (Phil Di Natale), Mike Kellin (Julien Soshnick), Hurt Hatfield (Huntley), Murray Hamilton (Frank McAfee), Jeff Corey (Asgeirsson), Sally Kellerman (Diane Cluny), William Marshall (Brooke), George Voskovec (Peter), Carolyn Conwell (Irmgard De Salvo), Jeanne Cooper (Cloe), Austin Willis (dott. Nagy), Alex Dreier, Leore Dana, Lara Lindsay, George Furth, Richard X. Slattery, Carole Shel-

ley - **p.**: Robert Fryer per la 20th Century Fox - **o.**: USA, 1968 - **d.**: 20th Century Fox.

CAMPANADAS A MEDIANOCHE (Falstaff) — **r.**: Orson Welles - **d.**: I.N.C.

V. dati e recensione di Giovanni Leto a pag. 260 del n. 11-12, novembre dicembre 1968.

C'ERA UNA VOLTA IL WEST — **r.**: Sergio Leone - **s.**: Dario Argento, Bernardo Bertolucci, S. Leone - **sc.**: Sergio Donati, S. Leone - **f.** (techniscope, technicolor): Tonino Delli Colli - **m.**: Ennio Morricone - **scg.** e **c.**: Carlo Simi - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Charles Bronson (« Armonica »), Claudia Cardinale (Jill), Henry Fonda (Frank), Jason Robards jr. (Cheyenne), Gabriele Ferzetti (Morton), Paolo Stoppa (Sam), Frank Wolff (Brett McBain), Keenan Wynn (sceriffo), Jack Elam (Knukles), Woody Strode (Stony), Lionel Stander (l'uomo nell'emporio), Dino Mele (« Armonica » da ragazzo), Benito Stefanelli, Livio Andronico, Salvo Basile, Marco Zuanelli, Aldo Berti, Marilù Carteny, Luigi Ciavarro, Spartaco Conversi - **p.**: Bino Cicogna per la Rafran Cinemat. San Marco Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Euro Int.

V. giudizio di Fernaldo Di Giammatteo, in questo n., pag. 34 e segg.

CHIMERA — **r.**: Ettore M. Fizzarotti - **s.** e **sc.**: Giovanni Grimaldi - **f.** (eastmancolor): Claudio Ragona - **m.**: Gianfranco Reverberi - **scg.**: Tiberio Cecere - **mo.**: Daniele Alabiso - **int.**: Gianni Morandi (Gianni), Laura Efrikian (Laura), Katia Moguy (Maria da Costa), Nino Taranto (José da Costa), Clelia Matania (Lina, la cameriera), Gino Bramieri (mister Krone), Franco Giacobini (sergente), Carlo Taranto (señor Mendoza), Tino Bianchi (professore), Pippo Franco, Lino Toffolo, Enzo Cannavale, Consalvo Dell'Arti, Ugo Maria Morosi, Romano e Bruno Sgueglia, Ugo Adinolfi, Emilio Bonucci, il cantante Roberto Carlos - **p.**: Gilberto Carbone per la Mondial TE FI - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Titanus.

CICCIO PERDONA... IO NO! — **r.**: Marcello Ciorciolini - **s.** e **sc.**: M. Ciorciolini, Amedeo Sollazzo - **f.** (eastmancolor): Sandro D'Eva - **m.**: Roberto Pregadio - **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: Luciano Anconetani - **int.**: Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Fernando Sancho (El Diablo), Adriano Micantoni, Mario Maranzana, Gia Sandri, Rossella Bergamonti, Renato Baldini, Luca Sportelli, Gianni Solaro, Leo Gavero, Giuseppe Castellano, Saverio Laganà, Vincenzo Monteduro - **p.**: Italo Zingarelli per la West Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Delta (regionale).

COLPO SENSAZIONALE AL SERVIZIO DEL SIFAR — **r.**: José Luis Merino - **s.**: Gaetano Quartararo - **f.**: Emanuele Di Cola - **int.**: Helga Liné, Steen Cooper, Livio Lorenzon, Umberto Raho, Max Dean, Aurora de Alba, Aldo Sambrell, Paco Sanz, Yelena Samarina, Isarco Ravaioli, Jack Stuart - **p.**: Gaetano Quartararo per la Ikon Film/Hispamer - **o.**: Italia-Spagna, 1968 - **d.**: regionale.

COMMANDOS — **r.**: Armando Crispino - **s.**: Don Martin, Artur Brauner - **sc.**: A. Crispino, Lucio Battistrada, Stefano Strucchi, Dario Argento - **f.** (cromoscope della tecnostampa, eastmancolor): Benito Frattari - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Daniere Alabiso - **int.**: Lee Van Cleef (serg. Sullivan), Jack Kelly (capitano Valli), Giampiero

Albertini (Aldo), Marino Masé (Tommasini), Marilù Tolo (prostituta), Joachim Fuchsberger (ten. Agen), Götz George (comandante tedesco), Heinz Reincke, Helmut Schmid, Otto Stern, Pierpaolo Capponi, Duilio Del Prete, Ivano Staccioli - **p.:** Alfonso Sansone e Enrico Chroscicki per la P.E.C.-C.C.I./C.C.C.-A. Brauner - **o.:** Italia - Germania Occid. 1968 - **d.:** Titanus.

COOGAN'S BLUFF (L'uomo dalla cravatta di cuoio) — **r.:** Don Siegel - **s.:** Herman Miller - **sc.:** H. Miller, Dean Riesner, Howard Rodman - **f.** (eastmancolor): Bud Tackery - **m.:** Lalo Schifrin - **scg.:** Alexander Golitzen e Robert C. McKichan - **mo.:** Sam E. Waxman - **int.:** Clint Eastwood (Walt Coogan), Susan Clark (Julie), Lee J. Cobb (ten. McElroy), Tisha Sterling (Lynni Raven), Don Stroud (Ringerman), Betty Field (« Ma » Ringerman), Tom Tully (sceriffo MacCrea), Melodie Johnson (Millie), James Edwards, Rudy Diaz, David Doyle, Louis Zorich, Meg Myles, Marjorie Bennett, Seymour Cassel, John Coe, Skip Battyn, Albert Popwell, James Gavin, Albert Henderson, James McCallion, Syl Lamont, Jess Osuna, Jerry Summers, Antonia Rey, Marya Henriques - **p.:** Don Siegel per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Universal.

CSILLAGOSOK, KATONAK (L'armata a cavallo) — **r.:** Miklos Jancso - **s.** e **sc.:** Georgi Mdivani, Gyula Hernadi, Miklos Jancso - **f.** (agascope): Tomas Somle - **scg.:** Ferenc Kopp, Anatolij Burdo e Boris Tchebotariov - **mo.:** Zoltan Farkas - **int.:** Tatiana Konyoukova (Jelizaveta), Krystina Mikolayevska (Olga), Mihail Kazakov (Nestor), Victor Avdyousko (Ivan), Bolot Bejchenaliyev (Tchingis), Jozsef Madaras (il comandante), Tibor Molnar (Andras), Andras Kozak (Laszlo), Jacint Juhasz (Istvan), Sergei Niokonyenka (Il sergente dei cosacchi), Anatoli Yabbarov (Tshelpanov) - **p.:** Mafilm/Mosfilm - **o.:** Ungheria-URSS, 1968 - **d.:** INC.

V. trama e giudizi a pag. 10 e 11 del n. 5-6, maggio-giugno 1968 (Festival di Cannes).

CUSTER OF THE WEST (Custer eroe del West) - **r.:** Robert Siodmak - **d.:** DCI.

V. recensione di Tullio Kezich e dati a pag. 272 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

DAY OF THE EVIL GUN (L'ultimo colpo in canna) — **r.:** Jerry Thorpe - **s.:** Charles Marquis Warren - **sc.:** Ch. Marquis Warren, Eric Bercovici - **f.** (panavision, metrocolor): W. Wallace Kelley - **m.:** Jeff Alexander - **scg.:** George W. Davis, Marvin Summerfield - **mo.:** Alex Beaton - **int.:** Glenn Ford (Lorn Warfield), Arthur Kennedy (Owen Forbes), Dean Jagger (Jimmy Noble), John Anderson (capitano Jefferson Addis), Paul Fix (sceriffo Kelso), Nico Minardos (De Leon), Dean Stanton (serg. Parker), Pilar Pellicer (Lydia Yearby), Parley Baer (Willford), Royal Dano (dott. Eli Prather), Ross Elliott (rev. Yearby), Barbara Babcock (Angie Warfield), James Griffith (proprietario magazzino) - **p.:** Jerry Thorpe e Lloyd Richards per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** M.G.M.

DETECTIVE, THE (Inchiesta pericolosa) — **r.:** Gordon Douglas - **s.:** da un romanzo di Roderick Thorp - **sc.:** Abby Mann - **f.** (panavision, de luxe color): Joseph Biroc - **m.:** Jerry Goldsmith - **scg.:** Jack Martin Smith, William Creber - **e.f.s.:** L.B. Abbott, Art Cruickshank - **mo.:** Robert Simpson - **int.:** Frank Sinatra (Joe Leland), Lee Remick (Karen), Jacqueline Bisset

(Norma MacIver), Ralph Meeker (Curran), Jack Klugman (Dave Schoenstein), Horace MacMahon (Farrell), Lloyd Bochner (dott. Roberts), Tony Musante (Felix Tesla), William Windom (Colin MacIver), Al Freeman jr. (Robbie), Robert Duvall (Nestor), Pat Henry (Mercidis), Patrick McVey (Tanner), Dixie Marquis (Carol Linjack), Sugar Ray Robinson (Kelly), Renee Taylor (Rachael Schoenstein), James Inman (Teddy Leikman), Tom Atkins (Harmon) - **p.:** Aaron Rosenberg per l'Arcola-Millfield - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** 20th Century Fox.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Il Dio nero e il diavolo biondo). — **r.:** Glauber Rocha - **mo.:** Glauber Rocha - **d.:** INC.

V. giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 43 e altri dati a pag. 68 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Festival di Cannes).

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (Due o tre cose che so di lei..) — **r.:** Jean Luc Godard - **s.** e **sc.:** J.L. Godard - **f.** (techniscope, eastmancolor): Raoul Cotard - **m.:** René Levert - **mo.:** Françoise Collin - **int.:** Marina Vlady (Juliette Janson), Anny Duperey (Marianne), Roger Montsoret (Robert Janson), Raoul Levy (l'americano), Jean Narboni (Roger), Christophe Bourseiller (Christophe), Marie Bourseiller (Solange), Joseph Gehrard (monsieur Gérard), Helena Bielicic (ragazza nel bagno), Blandine Jeanson (studentessa), Claude Miler (Bouvard), Jean Patrick Lebel (Pëcuchet), Helen Scott (la donna che gioca al bigliardino elettrico), Jean Pirre Laverne (lo scrittore), Robert Chevassu (impiegato E.D.F.), Yves Beneyton (il giovanotto zazzeruto), Juliet Berto (la ragazza che parla con Robert), Anna Manga, Benjamin Rosette - **p.:** Anouchka Films - Argos Films - Les Films du Carrosse - Parc Film - **o.:** Francia, 1967 - **d.:** regionale.

DEVIL'S BRIGADE, The (La brigata del diavolo) — **r.:** Andrew V. McLaglen - **s.:** dal libro di Robert H. Adleman e del col. George Walton - **sc.:** William Roberts - **f.** (panavision, de luxe color): William H. Clothier - **m.:** Alex North - **scg.:** Al Sweeney jr. - **e.s.:** Logan Frazee - **mo.:** William Cartwright - **int.:** William Holden (ten. col. Robert T. Frederick), Cliff Robertson (magg. Alan Crown), Vince Edwards (magg. Cliff Bricker), Andrew Prine (Theodore Ransom), Claude Akins (Rocky Rockman), Carroll O'Connor (magg. gen. Maxwell Hunter), Richard Jaeckel (Omar Greco), Jack Watson (caporale Wilfred Peacock), Tom Troupe (Al Manella), Jeremy Slate (Patrick O'Neill), Harry Carey jr. (capitano Rose), Bill Fletcher (Bronc Guthrie), Dana Andrews (Brig. gen. Walter Naylor), Michael Rennie (Luogotenente generale Mark Clark), Gretchen Wyler (una signora), Richard Dawson (Hugh Mac Donald), Tom Stern (capitano Cardwell), Patric Knowles (Ammiraglio Lord Louis Mountbatten), Jean Paul Vignon (Henri Laurent), Luke Askew (Hubert Hixon), Don Megowan (Luke Phelan), David Pritchard (caporale Coker), Paul Busch (capitano tedesco), Norman Alden (ten. M.P.), James Craig (ufficiale americano), Paul Hornung, Gene Fullmer - p.: David L. Wolper e Ted Strauss per la Wolper Pictures - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Dear-U.A.

DOCTOR GLAS (Doctor Glas) — **r.:** Mai Zetterling - **s.:** dal romanzo omonimo di Hjalmar Soderberg - **sc.:** Mai Zetterling, David Hughes - **f.:** Rune Ericson - **m.:** Peter Willemoës e brani di Beethoven - **scg.:** Bibi Lindstrom - **mo.:** Vic Kjellin - **int.:** Per Oscarsson (Dott. Glas), Ulf Palme

(rev. Gregorius), Lone Hertz (Helga sua moglie), Nils Eklund (Markel), Bente Dessau (Eva Martens), Lars Lunse (Klas Recke), Bendt Rothe (Birck), Ingolf David (padre di Glas), Helle Hertz (Anita), Jonas Bergstrom (compagno universitario) - **p.**: Joseph Hardy e Benni Korzen per la Laterna Film, 1967 - **o.**: Danimarca - **d.**: 20th Century Fox.

DON CHISCIOTTE E SANCIO PANZA — **r.**: Gianni Grimaldi - **s.**: libero adattamento di Gianni Grimaldi dal romanzo di Miguel Cervantes - **sc.**: G. Grimaldi - **f.** (eastmancolor stampato in telecolor): Mario Capriotti - **m.**: Lalo Gori - **scg.**: Antonio Visone - **c.**: Giulia Mafai - **mo.**: Amedeo Giomini - **int.**: Ciccio Ingrassia (Don Chisciotte), Franco Franchi (Sancio Panza), Fulvia Franco (la duchessa, moglie del governatore), Paolo Carlini (Don José, il governatore), Umberto D'Orsi (Don Pietro), Franco Giacobini (Mastro Don Nicola, barbiere), Leopoldo Bendondi (taverniere), Livio Lorenzon (il ladro), Enzo Garinei (consigliere del governatore), Franco Fantasia (maestro d'armi), Aldo Bufi Landi (Don Pedro de Cordova), Ivan Scratuglia (un altro consigliere del governatore), Andrea Fantasia (un altro consigliere), Alfredo Rizzo, (medico in casa del governatore), Mimmo Poli (cliente della taverna), Carlo Delle Piane (pastore), Liana Trouché, Mirella Pamphili, Consalvo Dell'Arti, Eleonora Morana, Lylyana Pavlice, Antonietta Dragoni, Rod Licari - **p.**: Gino Mordini per la Claudia Cinematografica - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Euro Int.

DON'T RAISE THE BRIDGE, LOWER THE RIVER (Non alzare il ponte, abbassa il fiume) — **r.**: Jerry Paris - **s.**: dal romanzo di Max Wilk - **sc.**: Max Wilk - **f.** (technicolor): Otto Heller - **m.**: David Whitaker - **scg.**: John Howell - **mo.**: Bill Lenny - **int.**: Jerry Lewis (George Lester), Terry-Thomas (H. William Homer), Jacqueline Pearce (Pamela Lester), Bernard Cribbins (Fred Davies), Patricia Routledge (Lucille Beatty), Nicholas Parsons (Dudley Heath), Michael Bates (dott. Spink), John Blüthal (dott. Pinto), Sandra Caron (nurse di Pinto), Colin Gordon (Hartford), Margaret Nolan (nurse di Spink), Pippa Benedict (Fern Averback), Richard Montez (arabo), Henry Soskin (arabo barbuto), Al Mancini (chaffeur portoghese), Robert Lee (Bruce), John Moore (Digby), John Barrad (l'uomo zebra), Francesca Tu (telefonista cinese), Colin Douglas (barman), Alexandra Dane (massaggiatrice), Nike Arrighi (cameriera portoghese), Jerry Paris (arbitro di baseball), Harold Goodwin - **p.**: Walter Shenson e Leon Becker per la Walter Shenson Films - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Columbia-Ceiad.

DUE POMPIERI, I — **r.**: Bruno Corbucci - **s.** e **sc.**: Sergio Bonotti, Bruno Corbucci, Luciano Ferri - **f.** (eastmancolor): Fausto Zuccoli - **m.**: Sante M. Romitelli - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Luciano Anconetani - **int.**: Franco Franchi (Francesco Perricone), Ciccio Ingrassia (brigadiere Barrese), Monica Pardo (Caramella), Lis Halvorsen (Helga), Poldo Bendandi, Dante Maggio, Adriano Micantoni, Luca Sportelli, Rosita Pisano, Dante Cleri, Vittoria Tessitore, Ignazio Balsamo, Alberto Sorrentino, Gianni Pulone, Mirella Pamphili, Nino Terzo, Enzo Andronico, Lino Banfi, Alfredo Adami - **p.**: Cleto Fontini e Sergio Bonotti per la Seven Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Titanus.

DUE VOLTE GIUDA — **r.**: Nando Cicero - **s.** e **sc.**: Jaime Jesus Balca-

zar - **f.** (colorscope): Francisco Marin - **m.:** Carlo Pes - **scg.:** Alberto Soler - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** Antonio Sabáto (Luke), Klaus Kinski (Dingus), Cristina Galbo (moglie di Luke), Pepe Calvo (dott. Russell), Emma Baron (madre di Luke), Franco Leo, Linda Sini, Franco Beltrame, Claudia Rivelli, Gastone Pescucci, Narciso Ibanez Menta, Damian Rabal, Maite Matalonga, Carlos Ronda, Giancarlo Pulone - **p.:** Colt Produzione Cinematografiche/Producciones Cinematograficas Balcazar - **o.:** Italia-Spagna, 1968 - **d.:** Medusa (regionale).

DYNAMIT IN GRUNER SEIDE (Il più grande colpo della malavita americana) — **r.:** Harald Reinl - **s.:** da « Le avventure del G-Man Jerry Cotton » - **sc.:** Rolf Schulz, Christa Stern - **f.** (pariscope, eastmancolor): Franz Lederle è Giuseppe la Torre - **m.:** Peter Thomas - **scg.:** Ernst Albrecht - **mo.:** Hermann Haller - **int.:** George Nader (Jerry Cotton) Heinz Weiss, Silvie Solar, Marlis Draeger, Claus Holm, Günther Schramm, Dieter Eppler, Käthe Haack, Carl Moehner, Claudio De Renzi, Rainer Basedow, Phil Decker, Karl Heinz Fiege, Aldo Barrel - **p.:** Heinz Willeg per la Constantin-Allianz Film/Cineproduzioni Associate - **o.:** Germania Occid.-Italia, 1967-68 - **d.:** regionale.

EINE HANDVOLL HELDEN (Per un pugno di eroi) — **r.:** Fritz Umgelter - **s.:** Werner P. Zibaso - **sc.:** Werner P. Zibaso, Sergio Donati - **f.** (ultrascope, eastmancolor): Rolf W. Kästel - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **mo.:** Herbert Taschner, Eugenio Alabiso - **int.:** Horst Frank (capitano Burk), Valeria Ciangottini (Hilde), Volkert Kraeft, Rolf Becker, karl Heinz Fiege, Jörg Pleva, Martin Lüttge, Franz Rudnick, Luigi Ciavarro, Franco Fantasia, Geza Tordy, Janos Csany, György Gonda, Geza Ferdinandy, Ferenc Kiss, Erzsi Orsolya, György Banffy, Ferenc Zentay - **p.:** Rapid Film PEA - **o.:** Germania Occid. - Italia, 1967-68 - **d.:** PEA (regionale).

EL « CHE » GUEVARA — **r.:** Paul Heusch - **s.:** dal volume omon. di Adriano Bolzoni (Trevi Editore, Roma) - **sc.:** Adriano Bolzoni - **f.** (eastmancolor): Luciano Trasatti - **m.:** Nico Fidenco - **scg.:** Piero Filippone - **c.:** Rosalba Menichelli - **mo.:** Eugenio Alabiso - **int.:** Francisco Rabal (El « Chè » Guevara), John Ireland (Stuart), Susanne Martinkova (Simona), Howard Ross (alias Renato Rossini, nel ruolo di Pepe), Giacomo Rossi Stuart (Prado), Empedocle Buzzanca (Soto), Remo De Angelis (Chino), Sergio Doria (Clemente), Corinne Fontaine (Efisia), Guido Lollobrigida (Vicente), Andrea Checchi (Selnich), Vittorio Sanipoli (Ayoroa), Lex Monson (Acacio), Piero Morgia (Willy), Romano Moschini (Sebastian), Giancarlo Prete (Miranda), Gianni Pulone (sergente), Andrea Scotti (Ramirez), Raf Sparanero (Aguilera), José Torres (Ruiz) - **p.:** Inducine - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Magna (regionale).

...E PER TETTO UN CIELO DI STELLE — **r.:** Giulio Petroni - **s.** e **sc.:** Alberto Areal, Francesco Martino - **f.** (techniscope, eastmancolor): Carlo Carlini - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Piero Filippone - **mo.:** Enzo Alabiso - **int.:** Giuliano Gemma (Tim), Mario Adorf (Harry), Magda Konopka (la vedova), Julie Menard (la sirena), Anthony Dawson (Samuel Pratt), Franco Balducci (Brent), Sandro Dori (marito sirena), Rick Boyd (alias Federico Boido - nel ruolo di Roger Pratt), Peter Branco, Ivan Scratuglia, Franco Lantieri - **p.:** Gianni Hecht Lucari e Fausto Saraceni per la Documento Film - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Euro Int.

ETA' DEL MALESSERE, L' — **r.:** Giuliano Biagetti - **s.:** dal romanzo di Dacia Maraini - **sc.:** D. Maraini, Luciano Lucignani - **f.** (eastmancolor): Antonio Borghesi - **m.:** Stefano Torossi - **int.:** Haydée Politoff, Jean Sorel, Gabriele Ferzetti, Salvo Randone, Yorgo Voyagis, Eleonora Rossi Drago, Giovanna Galletti - **p.:** Giancarlo Segarelli per la Salaria-Pomar-Cormons Film - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** regionale.

EXECUTION — **r.:** Domenico Paolella - **s.:** D. Paolella - **sc.:** Fernando Franchi, D. Paolella, Giancarlo Zagni - **f.** (eastmancolor): Aldo Scavarda - **m.:** Lallo Gori - **scg.:** Luciano Vincenti - **c.:** Maria Luisa Baldanano - **mo.:** Alberto Verdeio - **int.:** John Richardson (Bill John), Dick Palmer (Clips), Franco Giornelli (Charlie), Piero Vida (Burd), Rita Klein (Carol), Nestor Garay (Juarez), Dalia (Juana), Romano Magnino (Sancho), Lucio De Santis (sergente), Ivan Scratuglia, Angelo Susani - **p.:** Fernando Franchi per la Mercedes Cinematografica-Rombi International Films - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Cineriz.

FAUSTINA — **r. s.** e **sc.:** Luigi Magni - **f.** (eastmancolor): Roberto Gerardi - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Lucia Mirisola - **mo.:** Luigi Magni - **int.:** Vonetta McGee (Faustina), Renzo Montagnani (Quirino), Enzo Cerusico (Enea), Ottavia Piccolo, Franco Acampora, Vanni Castellani, Ruggero Rosi, Diana Buffardi, Silvio Sini, Ernesto Colli, Clara Bindi, Salvatore Puntillo, Valentino Macchi, Clara Haas, David Sain, Mirella Pamphili, Giuseppe Sorrentino - **p.:** Gianni Buffardi per la Teseo Cinematografica - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Cineriz.

FOR LOVE OF IVY (Un uomo per Ivy) — **r.:** Daniel Mann - **s.:** Sidney Poitier - **sc.:** Robert Alan Arthur - **f.** (Perfect Color stampato in technicolor): Joseph Coffey - **m.:** Quincy Jones - **scg.:** Peter Dohanos - **mo.:** Patricia Jaffe - **int.:** Sidney Poitier (Jack Parks), Abbey Lincoln (Ivy Moore), Beau Bridges (Tim Austin), Nan Martin (Doris Austin), Lauri Peters (Gena Austin), Carroll O'Connor (Frank Austin), Leon Bibb (Billy Talbot), Hugh Hurd (Jerry), Lon Satton (Harry), Stanley Greene (Eddie) - **p.:** Edgar J. Scherick, Jay Weston e Joel Glickman per la Palomar Pictures - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** DCI.

FOUR IN THE MORNING (Alle 4 del mattino due uomini, due donne) — **r.:** Anthony Simmons - **s.** e **sc.:** A. Simmons - **f.:** Larry Pizer - **m.:** John Barry - **scg.:** Bernard Sarron - **mo.:** Fergus McDonnell - **int.:** Ann Lynn (la ragazza), Brian Phelan (l'uomo), Judi Dench (la moglie), Norman Rodway (il marito), Joe Melia (l'amico) - **p.:** John Morris per la West One Film Producers - **o.:** Gran Bretagna, 1965 - **d.:** American European Pictures (regionale).

V. giudizio di Gideon Bachmann a pag. 117 (Festival di Cannes) e di Piero Zanotto a pag. 158 (Festival di Locarno), del n. 7-8, luglio-agosto 1965.

GIUGNO '44 SBARCHEREMO IN NORMANDIA — **r.:** Henry Mankiewicz - **s.** e **sc.:** Mortimer Cody, Manuel Sebares e Roberto Gianviti - **f.** (techniscope, technicolor): Godofredo Pacheco - **m.:** Bruno Nicolai - **mo.:** José Antonio Rojo Paredes - Antonio Gimeno - **int.:** Michael Rennie (Blynn), Bob Sullivan (Cliff), Lee Burton (alias Guido Lollobrigida nel ruolo di Alan), Monica Randall (Yvonne), John Galy, Juan Luis Galiardo (Rob), Veronica Lujan, José Manuel Martin - **p.:** Fida Cinematogràfica/Atlantida - **o.:** Italia-Spagna, 1968 - **d.:** Fida (regionale).

GRANDE SILENZIO, Il — **r.:** Sergio Corbucci - **s.:** S. Corbucci - **sc.:** Vittoriano Petrilli, Mario Amendola, Bruno e Sergio Corbucci - **f.** (eastmancolor): Silvano Ippoliti - **m.:** Ennio Moricone - **scg.:** Riccardo Domenici - **c.:** Enrico Job - **int.:** Jean Louis Trintignat (« Silenzio »), Frank Wolff (lo sceriffo), Klaus Kinski (il cacciatore di taglie), Luigi Pistilli, Vonetta McGee, Mario Brega, Marisa Merlini - **p.:** Adelphia Film/Les Films Corona - **o.:** Italia-Francia, 1968 - **d.:** 20th Century Fox.

GRADUATE, The (Il laureato) — **r.:** Mike Nichols - **d.:** Dear Film.
V. altri dati e recensione di Fabio Rinaudo a pag. 266 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

HAPPIEST MILLIONAIRE, The (Il più felice dei miliardari) — **r.:** Norman Tokar - **s.:** dal romanzo « My Philadelphia Father » di Kyle Crichton - Cordelia Drexel Biddle e dalla commedia di Kyle Crichton - **sc.:** A.J. Carothers - **f.** (technicolor): Edward Colman - **m.:** Richard M. Sherman, Robert B. Sherman - **e.s.:** Eustace Lycett, Peter Ellenshaw - **scg.:** Carrol Clark, John B. Mansbridge - **mo.:** Cotton Warburton - **cor.:** Marc Breaux, Dee Wood - **int.:** Fred MacMurray (Anthony J. Drexel Biddle), Tommy Steele (John Lawless), Greer Garson (signora Biddle), John Davidson (Angie Duke), Lesley Ann Warren (Cordelia Drexel Biddle), Geraldine Page (signora Duke), Gladys Cooper (zia Mary), Hermione Baddeley (signora Worth), Paul Petersen (Tony Biddle), Eddie Hodges (Livingston Biddle), Joyce Bulifant (Rosemary), Sean McClory (serg. Flanagan), Jim McMullan (ten. Powell), William Wellman jr. (ten. Grayson), Jim Gurley (terzo tenente), Aron Kincaid (Walter Blakely), Larry Merrill (Charlie Taylor), Frances Robinson (zia Gladys) - **p.:** Walt Disney e Bill Anderson per la Walt Disney Prod. - **o.:** U.S.A., 1967 - **d.:** DCI.

HELGA UND MICHAEL (Helga e Michael) — **r.:** Erich F. Bender - **s.** e **sc.:** E.F. Bender, Dott. Roland Cämmerer con la collab. di Klaus E.R. von Schwarze - **f.** (eastmancolor): Fritz Baader, Erdmann Beyer, dott. Erwin Burcik - **m.:** Karl Barthel - **mo.:** M. Stöhr - **int.:** Ruth Gassmann (Helga), Felix Franchy (Michael), Elfi Rüter, Hildegard Linden, Christian Fredersdorf, Ursula Mellin, Jochen Piel, Lisa Ravel, Christian Margulies, Sonja Lindorf, Claus Hoeft, Elke Hart, Peter Bach, Sabine Dall, Ulla Best - **p.:** Roland Cämmerer per la R. Cämmerer Prod. - **o.:** Germania Occid., 1968 - **d.:** Euro Int.

HERE WE GO ROUND THE MULBERRY BUSH (Girando intorno al cespuglio di more) — **r.:** Clive Donner - **s.:** dal romanzo di Hunter Davies - **sc.:** Hunter Davies - **d. agg.:** Larry Kramer - **f.** (technicolor): Alex Thompson - **m.:** The Spencer Davis Group, Stevie Winwood and Traffic - **scg.:** Brian Eatwell - **mo.:** Fergus McDonell - **int.:** Barry Evans (Jamie McGregor), Judy Geeson (Mary Gloucester), Angela Scoular (Caroline Beauchamp), Sheila White (Paula), Adrienne Posta (Linda), Vanessa Howard (Audrey), Diane Keen (Claire), Moyra Fraser (signora McGregor), Michael Bates (McGregor), Maxine Audley (signora Beauchamp), Denholm Elliott (Beauchamp), Christopher Timothy (Spike), Nicky Henson (Craig Foster), Allan Warren (Joe McGregor), Roy Holder (Arthur), George Layton (Gordon), Gareth Robinson (Bruce), Oliver Cotton (Curtis), Andrew Hamilton (Charles Beauchamp), Sally Avory

(Cath), Erika Raffael (Ingrid), Cavan Kendall (Michael il curato), Trevor Jones (Gerald), Gillie Austin (Susan), Christopher Mitchell (Tony), Pauline Challoner (Gloria), Mary Griffiths (prima donna nel negozio di chincaglieria), Stella Kemble (seconda donna nel negozio di chincaglieria), Angela Pleascence, The Spencer Davis Group - **p.:** Clive Donner e Larry Kramer per la Giant - **o.:** Gran Bretagna, 1967 - **d.:** Dear - U.A.

V. trama e giudizi a pag. 15 del n. 5-6, maggio-giugno 1968 (Festival di Cannes).

HO! (Criminal Face - Storia di un criminale) — **r.:** Robert Enrico - **s.:** dal domanzo di José Giovanni - **sc.:** Pierre Pelegri, Lucienne Hamon, R. Enrico - **f.** (eastmancolor): Jean Boffety - **m.:** François de Roubaix - **scg.:** Jacques Saulnier - **mo.:** Jacqueline Meppiel - **int.:** Jean Paul Belmondo (François Holin detto Ho), Joanna Shimkus (Dominique), Sydney Chaplin (Canter), Alain Mottet (Commissario Paul), Paul Crauchet (Briand), Stéphane Fey (il più giovane dei fratelli Schwartz), Tony Taffin (il più anziano dei fratelli Schwartz), André Weber (« La Praline »), Raymond Bussières (Robert), Maurice Teynac, Carol Nell - p.: Les Films Marceau - Filmsonor/Mega Films - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** Panta (regionale).

HOUSE OF CARDS (Il castello di carte) — **r.:** John Guillermin - **s.:** dal romanzo di Stanley Ellin - **sc.:** James P. Bonner - **f.** (techniscope, technicolor): Piero Portalupi - **m.:** Francis Lai - **scg.:** Alexander Golitzen, Frank Arrigo e Aurelio Crugnola - **mo.:** J. Terry Williams - **int.:** George Peppard (Reno Davis), Inger Stevens (Anne de Villemont), Keith Michell (Hubert Morillon), Orson Welles (Charles Leschenhaut), William Job (Bernard Bourdon), Maxine Audley (Matilde Vosiers), Peter Bayliss (Edmond Vosiers), Patience Collier (Gabrielle de Villemont), Barnaby Shaw (Paul de Villemont), Rosemary Dexter (Daniella Braggi), Perrette Pradier (Jeanne Marie), Ralph Michael (Claude de Gonde), Raoul Delfosse (Louis Le Buc), Geneviève Cluny (Véronique), Ave Ninchi (signora Braggi), Francesco Mulé (poliziotto), Renzo Palmer (il frate), Jacques Stany (Georges), Paule Albert (Sophie), James Mishler (Hardee), Jean Louis (Driot), Jacques Roux (Maguy) - **p.:** Dick Berg per la Westward - **o.:** USA, 1968 - **d.:** Universal.

INSPECTOR CLOUSEAU (L'infallibile ispettore Clouseau) — **r.:** Bud Yorkin - **s.:** Tom Waldam e Frank Waldam basato sui personaggi creati da Blake Edwards e Maurice Richlin - **sc.:** Tom e Frank Waldam - **f.** (panavision, technicolor): Arthur Ibbetson - **m.:** Ken Thorne - **scg.:** Michael Stringer e Norman Dorme - **mo.:** John Victor Smith - **e.s.:** Malcolm King - **int.:** Alan Arkin (ispettore Jacques Clouseau), Delia Boccardo (Lisa), Frank Finlay (Weaver, sovraintendente di polizia), Patrick Cargill (Sir Charles Braithwaite, commissario), Beryl Reid (signora Weaver), Barry Foster (Addison Steele), Clive Francis (Clyde Hargreaves), John Bindon (Bull Parker) - **p.:** Lewis J. Rachmil per la Mirisch Prod. - **o.:** USA, 1968 - **d.:** Dear-U.A.

IRA DI DIO, L' — **r.:** Albert Cardiff (Alberto Cardone) - **s.** e **sc.:** Alberto Cardone, Italo Gasperini, Ugo Guerra - **f.** (eastmancolor): Mario Pacheco - **m.:** Michele Lacerenza - **scg.:** Roman Calatayud - **mo.:** Alberto Cardone - **int.:** Brett Halsey (Mike) Dana Ghia (Lena), Howard Ross (Jessy), Fernando Sancho (Burd), Wayde Preston (Logan), Franco Fantasia (Mark), Paolo Todisco (Bob), Angel del Pozo (David), Carlo Pisa-

cane (Sam) - **p.**: Leone Film-Daiano Film/Atlantida Films - **o.**: Italia-Spagna, 1968 - **d.**: Interfilm.

JOANNA (Joanna) — **r.**: Michael Sarne - **s.** e **sc.**: Michael Sarne - **f.** (panavision, de luxe color): Walter Lassally - **m.**: Rod McKuen - **scg.**: Michael Wield - **mo.**: Norman Wanstall - **int.**: Geneviève Waite (Joanna Sorrin), Christian Doermer (Hendrick Casson), Glenna Forster-Jones (Beryl), Calvin Lockhart (Gordon), David Scheuer (Dominic), Michael Chow (Refty), David Collins (il critico), Sybilla Kay (la moglie del critico), John Gulliver (il critico d'arte), Elizabeth Mac Lennan (nurse), Richard Hurndall (maitre d'hotel), Annette Robertson (la bonne), Edith MacArthur (Lady Sanderson), Donald Sutherland, Marda Vanne, Geoffrey Morris, Manning Wilson, Clifton Jones, Dan Caulfield - **p.**: Michael S. Laughlin per la Laughlin Film Limited - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: 20th Century Fox.

V. trama e giudizi a pag. 25 del n. 5-6, maggio-giugno 1968 (Festival di Cannes).

JUNGE TÖRLESS, Der (I turbamenti del giovane Torless) — **r.**: Volker Scholöndorff - **altro int.**: Jean Launay - **p.**: Franz Seitz per la Franz Seitz e Louis Malle per la Nouvelles Editions de Films - **o.**: Germania Occid.-Francia, 1965 - **d.**: regionale.

V. giudizio di G.B. Cavallaro a pag. 71 e altri dati a pag. 91 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Cannes).

JUNGLE BOOK, The (Il libro della giungla) — **r.**: Wolfgang Reitherman - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: DCI.

V. altri dati e recensione di Gianni Rondolino in questo n., pag. 115.

LADY HAMILTON / LADY HAMILTON-ZWISCHEN SCHMACH UND LIEBE (Le calde notti di Lady Hamilton) — **r.**: Christian-Jaque - **s.**: da Alexandre Dumas - **sc.**: Jameson Brewer, Valeria Buonamano, Christian-Jaque, Werner B. Zibaso - **f.** (panavision technicolor): Pierre Petit - **m.**: Riz Ortolani - **scg.**: Peter Rothe e Saverio D'Eugenio - **c.**: Rosine Delamare - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Michèle Mercier (Emma Lyon poi Lady Hamilton), Richard Johnson (amm. Nelson), John Mills (Lord William Hamilton), Nadja Tiller (Maria Carolina, regina del regno di Napoli), Gabriella Giorgelli (Lois), Venantino Venantini (principe Caracciolo), Boy Gobert (George Romney, il pittore), Harald Leipnitz (Harry Finterstone), Mirko Ellis (sir John Payne), Mario Pisu (re Ferdinando), Dieter Borsche (dr. Gerold), Robert Undar (alias Claudio Undari, nel ruolo di Hardy), Gigi Ballista (card. Ruffo), Howard Ross (alias Renato Rossini, nel ruolo di Dick), Gisela Uhlen, Lorenzo Terzon - **p.**: Wolfgang C. Hatwig per la Società Nouvelle de Cinematographia/P.E.A./Rapid/Peer Hoppenheimer Prod. - **o.**: Francia-Italia-Germania Occid.-USA, 1968 - **d.**: P.E.A. (regionale).

LADY IN CEMENT, The (La signora nel cemento) — **r.**: Gordon Douglas - **s.**: dal romanzo di Marvin H. Albert - **sc.**: M.H. Albert, Jack Guss - **f.** (panavision, de luxe color): Joseph Biroc - **m.**: Hugo Montenegro - **scg.**: Leroy Deane - **e.f.s.**: L.B. Abbot e Art Cruickshank - **mo.**: Robert Simpson - **int.**: Frank Sinatra (Tony Rome), Raquel Welch (Kit Foorest), Richard Conte (ten. Santini), Martin Gabel (Al Mungar), Steve Peck (Paul Mungar), Pat Henry (Rubin), Virginia Wood (Audry), Richard

Deacon (Arnie), Dan Blocker (Gronsky), Lainie Kazan, Frank Raiter - **p.:** Aaron Rosenberg per la Arcola-Millfield - **o.:** USA, 1968 - **d.:** 20th Century Fox.

E' abbinato il cortometraggio **Il mondo della moda passata, presente e futura** in de luxe color, diretto da Robert Freeman e presentato ed interpretato da Genèvième Gilles.

LEÇON PARTICULIERE, La (Una lezione particolare) — **r.:** Michel Boisrond - **s.** e **sc.:** Claude Brulé, Annette Wademant, M. Boisrond - **f.** (eastmancolor): Jean Marc Ripert - **m.:** Francis Lai - **scg.:** naturale - **mo.:** Christian Gaudin - **int.:** Nathalie Delon (Frédérique), Renaud Verley (Olivier), Bernard Le Coq (Jean Pierre), Robert Hossein (Fontana), Martine Sarcey (la madre), Katia Cristina (Christine) - **p.:** Francos Films - Mannic Films - C.I.C.C. - **o.:** Francia, 1968 - **d.:** PAC (regionale).

LEGEND OF LYLAH CLARE, The (Quando muore una stella) — **r.:** Robert Aldrich dal teleromanzo di Robert Thom e Edward De Blasio - **sc.:** Hugo Butler, Jean Rouverol - **f.** (metrocolor): Joseph Biroc - **scg.:** George W. Davis, William Glasgow - **m.:** Frank De Vol - **mo.:** Michael Luciano - **int.:** Kim Novak (Lylah Clare/Elsa Brinkmann), Peter Finch (Lewis Zarkan), Ernest Borgnine (Barney Sheean), Rossella Falk (Rossella), Gabriele Tinti (Paolo), Valentina Cortese (contessa Bozo Bedoni), Jean Carroll (Becky Langner), Milton Selzer (Bart Langner), Michael Murphy (Mark-Peter Sheean), Coral Browne (Molly Luther), Lee Meriwether (la ragazza), James Lanphier (1° accompagnatore), Robert Ellenstein (Mike), Nick Dennis (Nick), Dave Willock (l'operatore), Peter Bravos (maggiordomo), Ellen Corby (segretaria), Vernon Scott, Michael Fox, Hal Maguire, Tom Patty, Queenie Smith, Sidney Skolsky, Barbara Ann Warkmeister, Mel Warkmeister - **p.:** R. Aldrich per la Associates and Aldrich Comp. - **o.:** USA, 1968 - **d.:** M.G.M.

LIEBESQUELLE, Die (Nude e caste alla fonte) — **r.:** Ernst Hofbauer - **s.:** Walter Schneider - **sc.:** Kurt Nachman - **f.** (eastmancolor): Franz Lederle - **m.:** Claudio Alzner - **scg.:** Wolf Witzemann - **c.:** Gerdago - **mo.:** Grete Girinec - **int.:** Ann Smyrner (Tilde), Hans Jürgen Bäumler (Leif), Sieghardt Rupp (Nils), Christa Linder (Cristina), Hartmuth Hinrichs (Carl), Christiane Rücker, Marianne Schönauer, Baldwin Baas, Helga Marlo, Walter Buschhoff, Ellen Umlauf, Werner Abrolat, Emely Reuer, Herbert Tiede, Karin Field, Dimiter Panoff, Eddi Arent - **p.:** Intercontinental - **o.:** Austria, 1965 - **d.:** Italcid (regionale).

LJUBAVNI SLUCAJ, ILI TRAGEDIA SLUZBENICE PTT (Un affare di cuore) — **r.:** Dusan Makavejev - **altri int.:** Ruzica Sokic (l'amico), Miodrag Andric (seduttore) - **d.:** regionale:

V. giudizio di Leonardo Autera a pag. 128 e altri dati a pag. 133 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Festival di Pesaro).

LUCREZIA — **r.:** Osvaldo Civirani - **s.:** O. Civirani, Rudel Jofré - **sc.:** O. Civirani, R. Jofré, Tito Carpi, Wilhelm Sorger - **f.** (cromoscope, eastmancolor): O. Civirani - **m.:** Lallo Gori - **scg.:** Paola Mugnai e Giorgio Bertolini - **c.:** Mario Giorsi - **coreogr.:** Gino Landi - **mo.:** Nenna Nannuzzi - **int.:** Olinka Berova (Lucrezia Borgia), Gianni Garko (Fabrizio Aldobrandi), Lou Castel (Cesare Borgia), Leon Askin (Papa Alessandro VI), Dada Gallotti (Bianca), Nina Sandt (Giulia), Giancarlo Del Duca (Juan Borgia),

Franco Ressel (Ambasciatore d'Aragona), Ernesto Colli (valletto dell'ambasciatore), Ivan Scratuglia (soldato di Fabrizio), Fedele Gentile (un cardinale), Anna Maria Polani, Cleofe Del Cile, Paolo Herzl, Rate Furlan, Luciano Doria - **p.**: Denwer/Direr Film - **o.**: Italia-Austria, 1968 - **d.**: regionale.

MAGUS, The (Gioco perverso) — **r.**: Guy Green - **d.**: 20th Century Fox.

V. dati e recensione di Gian Maria Guglielmino a pag. 282 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

MAN CALLED GANNON, A (Quando l'alba si tinge di rosso) — **r.**: James Goldstone - **s.**: dal romanzo « Man without a Star » di Dee Lindford - **sc.**: Gene Kearney, Borden Chase, D.D. Beauchamp - **f.** (techniscope, technicolor): William Margulies - **m.**: Dave Grusin - **scg.**: Alexander Golitzen, Harry Bumstead - **mo.**: Gene Palmer, Richard M. Sprague - **int.**: Tony Franciosa (Gannon), Michael Sarrazin (Jess), Judi West (Beth), John Anderson (Capper), Susan Oliver (Matty), David Sheiner, James Westerfield - **p.**: Howard Christie per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1967-68 - **d.**: Universal.

MATRIARCA, La — **r.**: Pasquale Festa Campanile - **s.**: Nicolò Ferrari - **sc.**: N. Ferrari e Ottavio Jemma - **f.** (eastmancolor): Alfio Contini - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Catherine Spaak (Mimì), Jean Louis Trintignant (De Marchi), Frank Wolff (dentista), Paolo Stoppa (professore), Philippe Leroy (giocatore di tennis), Renzo Montagnani (Fabrizio), Fabienne Dalì (Claudia), Nora Ricci (madre di Mimì), Vittorio Caprioli (venditore di libri), Gabriele Tinti (automobilista), Venantino Venantini (idraulico), Luigi Proietti, Luigi Pistilli, Edda Ferronao - **p.**: Silvio Clementelli per la Clesi-San Marco - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Euro Int.

MAYERLING (Mayerling) — **r.**: Terence Young - **d.**: A.C.I.

V. recensione di Orio Caldiron e dati a pag. 278, n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

MEDICO DELLA MUTUA, Il — **r.**: Luigi Zampa - **s.**: dal romanzo omonimo di Giuseppe D'Agata - **sc.**: Sergio Amidei, Alberto Sordi, Luigi Zampa - **f.** (techniscope, technicolor): Ennio Guarnieri - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Franco Velchi - **m.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Alberto Sordi (dott. Guido Tersilli), Sara Franchetti (Teresa), Evelyn Stewart (alias Ida Galli, nel ruolo di Anna Maria), Nanda Primavera (la madre di Tersilli), Bice Valori (Amelia), Franco Scandurra (dott. Bui), Claudio Gora (il primario), Leopoldo Trieste (Pietro), Pupella Maggio (la prima cliente), Franco Gelli (un collega di Tersilli), Sandro Merli (un altro collega di Tersilli), Tano Cimarosa (Laganà), Marisa Traversi (la prostituta), Sandro Dori, Elena Nicolai, Francesco De Leone, Patrizia De Clara, Milly Vitale, Marco Tulli - **p.**: Euro International Film - Explorer Film 58 - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Euro.

V. giudizio di Fernaldo Di Giammatteo, in questo n., pag. 34 e segg.

MEGLIO VEDOVA — **r.**: Duccio Tessari - **s.**: Ennio De Concini - **sc.**: Adriano Baracco, E. De Concini, Brian Degas, Tudor Gates, D. Tessari - **f.** (technicolor): Ennio Guarnieri - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **mo.**: Mario Morra - **int.**: Virna Lisi (Rosa Minniti), Peter

McEnery (ing. Tom Proby), Gabriele Ferzetti (don Calogero Minniti), Jean Servais (barone Misceni), Agnès Spaak (la ragazza), Nino Terzo (Carmelo), Carla Calò (la governante), Lando Buzzanca (Massito), Francesco Leone, Oreste Palella, Sebastiano Rossito, Ivan Giovanni Scratuglia, Luciano Taccone, Bruno Lauzi, Giorgio Cholet, Raniero Di Giovanbattista, Salvatore Fucile, Salvatore Spadaro, Gaetano Tomaselli - **p.:** Turi Vasile per la Ultra/Universal Productions - **o.:** Italia-Francia, 1968 - **d.:** Universal.

MERCENARIES, The (Buio oltre il sole) — **r.:** Jack Cardiff - **s.:** dal romanzo « Dark of the Sun » di Wilbur A. Smith - **sc.:** Quentin Werty, Adrian Spies - **f.** (panavision, metrocolor), Edward Scaife - **m.:** Jacques Loussier - **scg.:** Elliot Scott - **e.s.:** Cliff Richardson - **mo.:** Ernest Walter - **int.:** Rod Taylor (Bruce Curry), Yvette Mimieux (Claire), Peter Carsten (Henlein), Jim Brown (Ruffo), Kenneth More (dr. Wreid), Andre Morell (Bussier), Olivier Despax (Surrier), Guy Deghy (Delage), Bloke Modisane (Kataki), Calvin Lockhart (Ubi), Alan Gifford (Jansen), David Bauer (Adams), Murray Ksh (Cochrane), John Serret (padre Domenico), Danny Daniels (gen. Moses) - **p.:** George Englund per la George Englund Enterprises - **o.:** Gran Bretagna, 1967 - **d.:** M.G.M.

MERCENARIO, Il — **r.:** Sergio Corbucci - **s.:** Franco Solinas e Giorgio Arlorio - **sc.:** Luciano Vincenzoni, Sergio Spina, S. Corbucci - **f.** (technicolor): Alejandro Ulloa - **m.:** Ennio Morricone, Bruno Nicolai - **scg.:** Piero Filippone, Luis Vasquez - **mo.:** Eugenio Alabiso - **int.:** Franco Nero (Sergei Cowalski); Tony Musante (Paco Roman), Jack Palance (Ricciolo), Giovanna Ralli (Columba), Franco Giacobini (Pepote), Eduardo Fajardo (Garcia), Franco Ressel, Alvaro de Luna, Raf Baldassarre, Joe Camel, Ugo Adinolfi - **p.:** Alberto Grimaldi per la PEA-Delphos-Profilms 21 - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** PEA (regionale).

MOGLIE GIAPPONESE, La — **r.:** Gian Luigi Polidoro - **coll. r.:** Fulvio Marcolin - **s.** e **sc.:** Rodolfo Sonego - **f.** (techniscope, technicolor): Benito Frattari - **m.:** Nino Oliviero - **scg.:** Nicola Tamburro - **mo.:** Eraldo Da Roma - **int.:** Gastone Moschin (ragionier Taddei), Paul Esser (Ferrante), Michiko Iwasaki, Lilly Lau, Huynh Thi Thanh, Alessandro Serra, Marzia Ubaldi, Mario Danieli, Luciana Scalise, Michele Pietravalle, Simonetta Stefanelli, Renato Navarrini, Kwan Yuan - **p.:** Angelo Rizzoli per la Rizzoli Film/Neue Emelka - **o.:** Italia-Germania Occid., 1968 - **d.:** Cineriz.

MORD UND TOTSCHLAG (Vivi ma non uccidere) — **r.:** Volker Schloendorff - **d.:** Universal.

V. giudizio di Pietro Bianchi a pag. 46 e dati a pag. 63 del n. 6, giugno 1967 (Festival di Cannes).

MORTE NON HA SESSO, La — **r.:** Massimo Dallamano - **s.:** Giuseppe Belli - **sc.:** G. Belli, Vitaliano Petrilli, M. Dallamano - **f.** (widescreen, eastmancolor): Angelo Lotti - **m.:** Gianfranco Reverberi - **scg.:** Giorgio Aragno - **mo.:** Daniele Alabiso - **int.:** John Mills (Franz Bulow, capo squadra narcotici), Luciana Paluzzi (Lisa, sua moglie), Robert Hoffmann (Max Lindt), Carlo Hintermann (Max Feld), Renata Kashe (Marianne), Tullio Altamura (ispettore capo), Enzo Fiermonte (agente Sieghert), Loris Bazzocchi, Jimmy Soffrano, Paola Natale, Mirella Pamphili, Vanni Polverosi, Rodolfo Licari, Carlo Spadoni, Bernardino Solitari, Giuseppe

Terranova, Robert Van Daale - **p.**: Films/Pan Film/Top Film - **o.**: Italia-Germania Occid., 1968 - **d.**: Titanus.

NIPOTI DI ZORRO, I — **r.**: Marcello Ciorciolini - **s.** e **sc.**: Marcello Ciorciolini, Vittorio Metz, Roberto Gianviti, Dino Verde - **f.** (techniscope, technicolor): Tino Santoni - **m.**: Piero Umiliani - **scg.** e **c.**: Enzo Bulgarelli - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Dean Reed (Zorro), Agata Flory (Carmencita), Pedro Sanchez (serg. Alvarez), Franco Fantasia (Don Diego), Umberto D'Orsi (comandante della nave), Carlo Taranto (un ladro), Mario Maranzana, Ivano Staccioli, Carlo Gaddi, Enzo Andronico - **p.**: Leo Cevenini e Vittorio Martino per la Flora Film-Variety Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Variety Film.

NOBODY RUNS FOREVER (Arrest!) — **r.**: Ralph Thomas - **s.**: dal romanzo « The High Commissioner » di Jon Cleary - **sc.**: Wilfred Greatorex - **f.** (eastmancolor): Ernest Steward - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: Anthony Woollard - **mo.**: Ernest Hosler - **int.**: Rod Taylor (Scobie Malone), Christopher Plummer (sir James Quentin), Lilli Palmer (Sheila Quentin), Camilla Sparv (Lisa Pretorius), Daliah Lavi (Maria Cholon), Clive Revill (Joseph), Lee Montague (Denzil), Calvin Lockhart (Jamaica), Derren Nesbitt (Pallain), Edric Connor (Julius), Paul Grist (Coburn), Burt Kwouk (Phah Chinh), Russell Napier (Leeds), Ken Wyne (Ferguson), Charles Tingwell (Jackaroo), Franchot Tone (ambasciatore Townsend), Leo McKern (Premier) - **p.**: Betty E. Box e James Ware per la Rank/Selmur Productions - **o.**: Gran Bretagna-USA, 1968 - **d.**: DCI.

NO WAY TO TREAT A LADY (Non si maltrattano così le signore) — **r.**: Jack Smight - **s.**: da un romanzo di William Goldman - **sc.**: John Gay - **f.** (technicolor): Jack Priestley - **m.**: Stanley Myers - **scg.**: Hal Pereira, George Jenkins - **mo.**: Archie Marshek - **int.**: Rod Steiger (Christopher Gill), George Segal (Morris Brummel), Lee Remick (Kate Palmer), Eileen Heckart (signora Brummel), Murray Hamilton (ispettore Haines), Michael Dunn (Kupperman), Martine Bartlett (Alma Mulloy), Barbara Baxley (Belle Poppie), Irene Dailey (signora Fitts), Ruth White (signora Himmel), Doris Roberts (Sylvia Poppie), Val Bisoglio (detective Monaghan), David Doyle (ten. Dawson), Kim August (Sadie) - **p.**: Sol C. Siegel per la Sol C. Siegel Productions - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Titanus.

ODD COUPLE, The (La strana coppia) — **r.**: Gene Saks - **s.**: dal lavoro teatrale di Neil Simon - **sc.**: Neil Simon - **f.** (panavision, technicolor): Robert B. Hauser - **m.**: Neal Hefti - **scg.**: Hal Pereira, Walter Tyler - **e.f.s.**: Paul K. Lerpae - **mo.**: Frank Bracht - **int.**: Jack Lemmon (Felix Ungar), Walter Matthau (Oscar Madison), John Fiedler (Vinnie), Herbert Edelman (Murray), David Sheiner (Roy), Larry Haines (Speed), Monica Evans (Cecily Pigeon), Carole Shelley (Gwendoln Pigeon), Iris Adrian (domestica) - **p.**: Howard W. Koch per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Paramount.

OGGI A ME... DOMANI A TE — **r.**: Tonino Cervi - **s.** e **sc.**: Dario Argento, T. Cervi - **f.** (eastmancolor): Sergio D'Offizi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Carlo Gervasi - **c.**: Giorgio Desideri - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Montgomery Ford (alias Brett Halsey, nel ruolo di Bill Kyowa), Bud Spencer (alias Carlo Pedersoli, nel ruolo di O'Bannion),

William Berger (Colt Moran), Tatsuya Nakadai (James), Diana Madigan (una squaw), Franco Guà (il vecchietto del saloon), Wayde Preston, Jeff Cameron, Stanley Gordon, Doro Corrà, Vic Gazzarra, Michele Borelli, Aldo Marianecci, Franco Pecchini - **p.:** P.A.C.-Splendid - **o.:** Italia, 1967-68 - **d.:** **P.A.C.** (regionale).

OISEAUX VONT MOURIR AU PÉROU, Les (Gli uccelli vanno a morire in Perù) — **r.:** Romain Gary - **o.:** Francia, 1968 - **d.:** Universal.

V. altri dati e recensione di Fabio Rinaudo v. in questo n., pag. 104.

OLIVER! (Oliver!) — **r.:** Carol Reed - **o.:** G.B., 1968 - **d.:** Columbia-Ceiad.

V. altri dati e recensione di Ermanno Comuzio in questo n., pag. 112.

PACHA, Le (La fredda alba del commissario Joss) — **r.:** George Lautner - **s.:** dal romanzo « Pouce » di Jean Delion - **sc.:** Michel Audiard, G. Lautner - **f.** (eastmancolor): Maurice Fellous - **m.:** Serge Gainsbourg - **scg.:** Jean D'Eaubonne - **mo.:** Michèle David - **int.:** Jean Gabin (ispett. Joss), Dany Carrel (Nathalie), Robert Dalban (ispettore Gouvion), Félix Marten (Ernest), Jean Gaven (Marc), Louis Seigner (medico polizia), André Pousse (Quinquin), Noëlle Adam (Violette), Maurice Garrel, Louis Arbessier, Gerard Buhr, Pierre Koulak, Pierre Leproux, Frederick De Pasquale, André Weber, Henri Virlojeux, Yves Arcanel, Maurice Auzel, Yves Barsacq - **p.:** Gaumont International/Rizzoli Films - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** Cineriz.

PARIS AU MOIS D'AOÛT (Un uomo e due donne) — **r.:** Pierre Granier-Deferre - **s.:** dal romanzo di René Fallet - **sc.:** Rodolphe Maurice Arlaud, P. Granier-Deferre - **c.:** Henri Jeanson - **f.** (totalvision): Claude Renoir - **mo.:** Georges Garvarentz - **scg.:** Bernard Evein - **mo.:** Jean Ravel - **int.:** Charles Aznavour (Henri Plantin), Susan Hampshire (Pat), Alan Scott (Peter), Daniel Ivernel (Civadusse), Michel de Re (Gogaille), Etchika Choureau (Simone Plantin), Jacques Marin (Bouvreuil), Hélèna Manson (portinaia), Dominique Davray (modella), Léonce Corne, André Certes, Marcel Charvey, Bernard Musson, Ann Lewis, Dominique Zardi, Henri Attal, Joëlle Cazal, Amarandè, Max Amyl, Jean Sylvère, Patricia Aznavour - **p.:** Louis Emile Galey per la Sirius - **o.:** Francia, 1965 - **d.:** CI.TI. (regionale).

PARTNER — **r.:** Bernardo Bertolucci - **scg.:** Francesco Tullio Altan - **mo.:** Roberto Perpignani - **int.:** Pierre Clementi (Jacob), Tina Aumont (la ragazza dei detersivi), Stefania Sandrelli (la figlia del professore), Sergio Tofano (il professore) - **p.:** Giovanni Bertolucci per la Red Film - **d.:** INC.

V. giudizio di Mario Verdone a pag. 91 e altri dati a pag. 97 del n. 9-10, settembre-ottobre 1968 (Mostra di Venezia).

PECORA NERA, La — **r.:** Luciano Salce - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** I.N.C.

V. altri dati e recensione di Pietro Pasinelli in questo n., pag. 126.

PETULIA (Petulia) — **r.:** Richard Lester - **s.:** dal romanzo « Me and the Arch Kook Petulia » di John Haase - **sc.:** Lawrence B. Marcus - **adatt.:** Barbara Turner - **f.** (technicolor): Nicolas Roeg - **m.:** John Barry - **scg.:**

Tony Walton, Dean Tavoularis - **consulente scg.**: David Hicks - **mo.**: Anthony Gibbs - **int.**: Julie Christie (Petulia Danner), George C. Scott (Archie Bollen), Richard Chamberlain (David Danner), Arthur Hill (Barney), Shirley Knight (Polo), Pippa Scott (May), Kathleen Widdoes (Wilma), Roger Bowen (Warren), Richard Dysart (impiegato motel), Ruth Kobart e Ellen Geer (suore), Lou Gilbert (Howard), Nat Esformes (Mendoza), Maria Val (signora Mendoza), Vincent Arias (Oliver), Eric Weiss (Michael), Kevin Cooper (Stevie), Joseph Cotten (Danner), The Grateful Dead, Big Brother and the Holding Company, membri di The Committee e dell'A.T.C. Company - **p.**: Raymond Wagner e Denis O'Dell per la Petersham Films - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: Warner Bros.

V. altri dati e recensione di Paolo Valmarana a pag. 262 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

POOR COW (Poor Cow) — **r.**: Kenneth Loach - **d.**: Medusa (reg.).

V. altri dati e recensione di Francesco Bolzoni a pag. 274 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

POWER, The (La forza invisibile) — **r.**: Byron Hskin - **s.**: dal romanzo di Frank M. Robinson - **sc.**: John Gay - **f.** (panavision, metrocolor): Ellsworth Fredericks - **m.**: Miklos Rozsa - **scg.**: George W. Davis, Merrill Pye - **e.s.**: J. McMillan Johnson e Gene Warren - **mo.**: Thomas J. McCarthy - **int.**: George Hamilton (Jim Tanner), Suzanne Pleshette (Margery Lansing), Michael Rennie (Arthur Nordlund), Nehemiah Persoff (Carl Melniker), Earl Holliman (Talbot Scott), Arthur O'Connell (Henry Hallson), Aldo Ray (Bruce), Barbara Nichols (Flora), Yvonne De Carlo (Sally), Richard Carlson (Van Zandt), Gary Merrill (Mark Corlane), Ken Murray (Grover), Miiko Taka (signora Vanzandt), Celia Lovsky (signora Hallson), Vaughn Taylor (signor Hallson), Lawrence Montaigne (Briggs), Miss Beverly Hills (Sylvia) - **p.**: George Pal per la M.G.M. - Galaxy - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: M.G.M.

PRUDENCE AND THE PILL (Prudenza e la pillola) — **r.**: Fielder Cook - **s.**: dal romanzo omonimo di Hugh Mills - **sc.**: Hugh Mills - **f.** (de luxe color): Ted Moore - **m.**: Bernard Ebbinghouse - **scg.**: Wilfrid Shingleton e Fred Carter - **mo.**: Norman Eavage - **anim.**: Errol Le Cain - **int.**: Deborah Kerr (Prudenza Hardcastle), David Niven (Gerald Hardcastle), Robert Coote (Henry Hardcastle), Irina Demick (Elizabeth), Joyce Redman (Grace Hardcastle), Judy Geeson (Geraldine Hardcastle), Keith Michell (Dott. Alan Hewitt), Edith Evans (Lady Roberta Bates), David Dundas (Tony Bates), Vickery Turner (Rose), Hugh Armstrong (Ted), Peter Butterworth (farmacista), Moyra Fraser (la donna nella sala da té), Annette Kerr (segretaria di Gerald), Jonathan Lynn (assistente farmacista), Harry Towb - **p.**: Kenneth Harper e Ronald Kahn per la 20th Century Fox - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: 20th Century Fox.

QUATTRO DELL'AVE MARIA, I — **r.**: Giuseppe Colizzi - **s.** e **sc.**: G. Colizzi - **f.** (techniscope, technicolor): Marcello Masciocchi - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Gastone Carsetti - **mo.**: Marcello Malvestiti - **int.**: Terence Hill (alias Mario Girotti, nel ruolo di Cat), Bud Spencer (alias Carlo Pedersoli, nel ruolo di Hutch), Eli Wallach (Cacopoulos), Kevin Mac-Carthy (Drake), Brock Peters (Thomas), Livio Lorenzon (Paco), Armando Bandini (impiegato di banca), Stephan Zacharias, Tiffany Hovel,

Remo Capitani, Rick Boyd, Isa Foster - **p.:** Bruno Cicogna e G. Colizzi per la Crono Cinematografica - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Euro Int. - Primo titolo fu **ASSO PIGLIA TUTTO.**

RAGAZZA CON LA PISTOLA, La — **r.:** Mario Monicelli - **s.:** Rodolfo Sonego - **sc.:** Rodolfo Sonego, Luigi Magni - **f.** (techniscope, technicolor): Carlo Di Palma - **m.:** Peppino De Luca - **scg.:** Maurizio Chiari - **c.:** Giorgio Desideri - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **int.:** Monica Vitti (Assunta Patané), Carlo Giuffré (Vincenzo Macaluso), Stanley Baker (professore), Corin Redgrave (il suicida), Anthony Booth (giocatore di rugby), Aldo Puglisi, Tiberio Murgia (i due siculi in Gran Bretagna), Stefano Satta Flores (cameriere al Capri Restaurant), Helen Downing, Nicolina Verrelli - **p.:** Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.:** Italia, 1968 - d.: **Euro.**

V. altri dati e recensione di Riccardo Redi in questo n., pag. 110; e inoltre giudizio di Fernaldo Di Giammatteo in questo n., pag. 34 e segg.

RAINBOW (Spara gringo, spara) — **r.:** Frank B. Corlish - **f.** (cenoscope, eastmancolor): Fausto Zuccoli - **m.:** Sante M. Romitelli - **int.:** Brian Kelly, Keenan Wynn, Fabrizio Moroni - **p.:** Cemofilm - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** regionale.

RAPACE, Le (Il rapace) — **r.:** José Giovanni - **s.:** dal romanzo di John Carrick - **sc.:** José Giovanni e Attilio Pandolfi - **f.** (eastmancolor): Pierre Petit - **m.:** François de Roubaix - **scg.:** Jean Jacques Caziot - **mo.:** Kenout Peltier - **int.:** Lino Ventura (Le « Rital »), Xavier Marc (Chico), Rosa Furman (Camito), Andra Clavel (Aurora), René Barrera (Calvez) - **p.:** P.A.C.-Valoria/DA.MA. Cinematografica/Producciones Marte - **o.:** Francia-Italia-Messico, 1967-68 - d.: Paramount.

REBUS — **r.:** Nino Zanchin - **s.:** Pietro Catella - **sc.:** Sergio Donati, Mario Rossi - **f.** (techniscope, technicolor): Cecilio Paniagua - **m.:** Luis Enriquez Bacalov - **scg.:** Giantito Burchiellaro - **mo.:** Eugenio Alabiso - **int.:** Laurence Harvey (Jeff Miller), Ann-Margret (cantante), Pepe Calvo (mister Benson), Ivan Desny (mr. Guinness), Camilla Horn (Evelyn Brown), Andrea Bosic (direttore casinò), Jan Hendriks, Milo Quesada, Luis Morris, Alberto de Mendoza - **p.:** Alberto Grimaldi per la PEA/Tecisa/Rapid - **o.:** Italia-Spagna-Germania Occid., 1968 - **d.:** PEA (reg.).

RISQUES DU MÉTIER, Les (Attentato al pudore) — **r.:** André Cayatte - **s.:** da un'idea di Simone e Jean Cornec - **sc.:** André Cayatte, Armand Jammot - **f.** (eastmancolor): Christian Matras - **scg.:** Paul Boutier - **m.:** Marie Claire Korber - **int.:** Jacques Brel (J. Doucet), Emmanuelle Riva (signora Doucet), Jacques Harden (R. Arnaud), Christine Fabrega (signora Roussel), Nadine Alari (signora Arnaud), Marius Laurey (Roussel), René Dary (il sindaco), Muriel Baptiste (Martine), Nathalie Nell (Hélène), Delphine Desyeux (Catherine), Chantal Martin (Josette), Christine Delpin (Annette) - **p.:** Gaumont International - **o.:** Francia, 1968 - **d.:** Cineriz.

RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI A RITROVARE L'AMICO MISTERIOSAMENTE SCOMPARSO IN AFRICA? — **r.:** Ettore Scola - **s.** e **sc.:** Agenore Incrocci (Age), Furio Scarpelli e E. Scola - **f.** (eastmancolor): Claudio Cirillo - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Gianni Polidori - **c.:** Bruna Parmesan

mo.: Franco Arcalli - **int.:** Alberto Sordi (Fausto Di Salvio), Bernard Blier (rag. Ubaldo Palmarini), Nino Manfredi (Oreste Sabatini), Franca Bettoja (Rita Di Salvio), Giuliana Lojodice (Marisa Sabatini), Manuel Zarzo (Pedro Tomeo), José Maria Mendoza (Fernando), Erika Blanc (madame Etchendief, la matta), Vittorio André, Ramiro Duogo, Clara Montero, Domingo Figueras, Roberto De Simone - p.: Gianni Hecht Lucari e Fausto Saraceni per la Documento Film - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Titanus.

V. giudizio di Fernaldo Di Giammatteo in questo n., pag. 34 e segg.

ROMA COME CHICAGO (BANDITI A ROMA) — **r.:** Alberto De Martino - **s.:** Giacinto Ciaccio, Massimo D'Avack, Carlo Romano - **sc.:** Dino Maiuri, Massimo De Rita, A. De Martino - **f.** (technicolor): Aldo Tonti - **m.:** Ennio Morricone, Bruno Nicolai - **scg.:** Nedo Azzini - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** John Cassavetes (Mario Corda), Gabriele Ferzetti (il commissario), Nikos Kourkoulos (Enrico), Anita Sanders (Lea), Riccardo Cucciolla (commissario Pascuttini), Luigi Pistilli (Colangeli), Guido Lollobrigida (Angelo Scotese), Osvaldo Ruggeri (ispettore Sernesi), Fajda Nichols (prostituta bruna), Marisa Traversi (prostituta bionda), Piero Morgia (Carlo Taddei, il pugile), Ivan Scratuglia (il cieco), Marco Fiorini, Viviana Vanni, Gianni Di Benedetto, Marcello De Martire, Barbara Herrera, Clara Bindi, Rossella Bergamonti - **p.:** Dino De Laurentiis, Carmine Bologna per la Dino De Laurentiis Prod. - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Paramount.

ROMEO AND JULIET (Romeo e Giulietta) — **r.:** Franco Zeffirelli - **d.:** Paramount.

V. altri dati e recensione di Giuseppe Turroni a pag. 269 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

ROSEMARY'S BABY (Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York) — **r.:** Roman Polanski - **s.:** dal romanzo « Nastro rosso a New York » (« Rosemary's Baby » - edito in Italia da Garzanti) di Ira Levin - **sc.:** R. Polanski, Ira Levin - **f.** (technicolor): William Fraker - **m.:** Christopher Komeda - **scg.:** Richard Sylbert, Sam O'Steen, Bob Wyman e Joel Schiler - **e.s.:** Farciot Edouart, Harold Lewis, John Wilkinson, Sidney Gpilaroff, Vidal Sassoon - **c.:** Anthea Sylbert, Allan Snyder, Sherry Wilson, Howard W. Koch jr. - **m.:** Sam O'Steen e Bob Wyman - **int.:** Mia Farrow (Rosemary Woodhouse), John Cassavetes (Guy Woodhouse), Ruth Gordon (Minnie Castevet), Sidney Blackmer (Roman Castevet), Maurice Evans (Hutch), Ralph Bellamy (dott. Sapirstein), Angela Dorian (Terry), Patsy Kelly (Laura Louise), Elisha Cook jr. (Nicklas), Emmaline Henry (Elise Dunstan), Marianne Gordon (Joan Jellico), Philip Leeds (dott. Shand), Charles Grodin (dott. Hill), Hope Summers (signora Gilmore), Wendy Wagner (Tiger) - **p.:** William Castle e Dona Holloway per la W. Castle Prod. - **o.:** USA, 1967-68 - **d.:** Paramount.

V. altri dati e recensione di Gianni Rondolino in questo n., pag. 90.

RUBA AL PROSSIMO TUO — **r.:** Francesco Maselli - **s.:** Luisa Montagnana - **sc.:** L. Montagnana, F. Maselli, con la collab. di Larry Gelbart - **f.** (technicolor): Alfio Contini - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Luciano Puccini - **mo.:** Nicoletta Nardi - **int.:** Rock Hudson (cap. Mike Harmon), Claudia Cardinale (Esmeralda Martini), Leon Askin (capo Wellman),

Ellen Corby (signora Walker), Walter Giller (Franz), Guido Alberti (zio Camillo), Peter Dane, Vittorio Campanella, Gianni Carnago, Raniero Dorascienzi, Andrea Hesterasy, Umberto Fantoni, Aldo Formisano, Adriano Fraticelli - **p.**: Franco Cristaldi per la Vides - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Titanus.

SBARCO DI ANZIO, Lo / THE BATTLE OF ANZIO — **r.**: Duilio Coletti, **superv.**: Edward Dmytryk - **s.**: dal libro « Anzio » di Wynford Vaughan-Thomas - **adatt.**: Frank De Felitta, Giuseppe Mangione - **sc.**: Duilio Coletti, Giuseppe Mangione, Harry A. L. Craig - **f.** (panavision, technicolor): Giuseppe Rotunno - **m.**: Riz Ortolani - **sc.**: Luigi Scaccianoce - **e.s.**: Alfredo Traversari - **c.**: Ugo Pericoli - **m.**: Alberto Gallitti, Peter Taylor - **int.**: Robert Mitchum (Dick Ennis), Peter Falk (caporale Rabinoff), Earl Holliman (serg. Stimler), Mark Damon (Richardson), Reni Santoni (Movie), Giancarlo Giannini (Cellini), Joseph Walsh (Doyle), Thomas Hunter (Andy), Arthur Kennedy (generale Lesly), Anthony Steel (generale Marsh), Patrick Magee (generale Starkey), Arthur Franz (generale Howard), Robert Ryan (generale Carson), Elsa Albani (Emilia), Wayde Preston (col. Hendricks), Venantino Venantini (capitano Burns), Annabella Andreoli (Anna), Wolfgang Preiss (Maresciallo Kesserling), Tonio Selwart (generale von Mackensen), Stefanella Giovannini (Diana), Marcella Valeri (Assunta), Enzo Turco (Pepe), Elisabeth Tompson (Raffaella), Wolf Hillinger (« cecchino » tedesco), Carmen Scarpitta, Vittoria Dal Verme - **p.**: Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Columbia-Ceiad.

SCALPHUNTERS, The (Joe Bass l'implacabile) — **r.**: Sydney Pollack - **s.** e **sc.**: William Norton - **f.** (panavision, de luxe color): Duke Callaghan, Richard Moore - **m.**: Elmer Bernstein - **scg.**: Frank Arrigo - **c.**: Joe Drury - **mo.**: John Woodcock - **int.**: Burt Lancaster (Joe Bass), Ossie Davis (Joseph Winfield Lee), Telly Savalas (Jim Howie), Shelley Winters (Kate), Armando Silvestre (Due Corvi), Dan Vadis (Yuma), Dabney Coleman (Ted), Paul Picerni (Frank), Nick Cravat (Ramon), John Epper, Jack Williams, Tony Epper, Chuck Roberson, Agapito Roldan, Gregorio Acosta, Marco Antonio Arzate (cacciatori di scalpi), Angela Rodriguez, Amelia Rivera, Alicia De Lago (le donne dei cacciatori di scalpi), Nestor Dominguez, Francisco Oliva, Benjamin Ramos, Enrique Tello, Raul Martinez, José Martinez, Rodolfo Toledo, José Salas, Cuco Velazquez, Alejandro Lopez, Raul « Pin » Hernandez, Pedro Aguilar (i Kiowa) - **p.**: Jules Levy, Arthur Gardner, Arnold Laven per la Bristol-Norlan - **o.**: USA, 1968 - **d.**: Dear-U.A.

SCUSI, FACCIAMO L'AMORE? — **r.**: Vittorio Caprioli - **d.**: PEA (regionale).

V. dati e recensione di Fabio Rinaudo in questo n., pag. 122.

SERAFINO — **r.**: Pietro Germi - **s.** e **sc.**: Tullio Pinelli, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Alfredo Giannetti, Pietro Germi - **f.** (technicolor): Aiace Parolin - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Carlo Egidi - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Adriano Celentano (Serafino), Ottavia Piccoli (Lidia), Saro Urzì (zio Agenore) Luciana Turina (zia di Serafino), Beniamin Lev (Armidio), Francesca Romana Coluzzi (Asmara), Ermelinda De Felice, Nerina Montagnani, Oreste Palella, Gino Santercole, Piero Gerlini, Nestor

Garay, Mara Oscuro, Lidia Mancani, Gianni Pulone, Nazareno Natale (Silio), Giosué Ippolito (Rocco), Clara Colosimo, Vittorio Fanfoni, Orlando D'Ubaldo, Nazareno D'Aquilio, Gustavo D'Arpe, Goffredo Canzano, Amedeo Trilli - **p.**: Angelo Rizzoli per la R.P.A. Rizzoli Film/Francoriz Prod. - **o.**: Italia-Francia, 1968 - **d.**: Cineriz.

V. giudizio di Fernaldo Di Giammatteo, in questo n., pag. 34 e segg.

SHALAKO (Shalakò) — **r.**: Edward Dmytryk - **s.**: da un'idea di Clarke Reynolds e da un romanzo di Louis L'Amour - **sc.**: J.J. Griffith, Scot Finch - **f.** (franscope, technicolor): Ted Moore - **m.**: Robert Franon - **scg.**: Herbert Smith - **sequenze d'azione:** Bob Simmons - **mo.**: Bill Blunden - **int.**: Sean Connery (Shalakò), Brigitte Bardot (contessa Irina), Stephen Boyd (la guida), Jack Hawkins (sir Charles), Peter Van Eyck (il barone), Honor Blackman (Julia), Woody Strode (guerriero apache), Eric Sykes (maggiordomo), Alexander Knox (senatore Clarke), Valerie French (sua moglie), Donald Barry, Julian Mateos, Bob Cunningham, Rodd Redwing - **p.**: Euan Lloyd per la Anatole De Grunwald Prod. - Kingston Film-Palomar - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: Medusa (regionale).

SHOES OF THE FISHERMAN, The (Nei panni di Pietro o L'uomo venuto dal Kremlino) — **r.**: Michael Anderson - **s.**: dal romanzo di « Morris L. West - **sc.**: John Patrick, James Kennaway - **f.** (panavision, metrocolor): Erwin Hillier - **m.**: Alex North - **scg.**: George W. Davis, Edward Carfagno - **c.**: Orietta Nasalli-Rocca - **mo.**: Ernie Walter - **int.**: Anthony Quin (Kirit Lakota), Laurence Olivier (Piotr Ilyich Kamenev), Oskar Werner (David Telemond), David Janssen (George Faber), Vittorio De Sica (cardinale Rinaldi), Leo McKern (cardinale Leone), John Gielgud (il Pontefice), Barbara Jefford (Ruth Faber), Rosemarie Dexter (Chiara), Frank Finlay (Igor Bounin), Burt Kwouk (Peng), Arnoldo Foà (Gelasio), Paul Rogers (Agostiniano), George Pravda (Gorshenin), Clive Revill (Vucovich), Niall MacGinnis, Marine Maitland (cardinale Rahamani), Isa Miranda (la marchesa), Gerald Harper (Brian), Leopoldo Trieste (l'amico dell'uomo morente), Arthur Howard (I° cardinale inglese), Peter Copley (II° cardinale inglese), Jean Rougeul (domenicano) - **p.**: George Englund per la G. Englund Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: M.G.M.

SILVESTRO E GONZALES, SFIDA ALL'ULTIMO PELO! — Programma composto da 13 cortometraggi in technicolor di disegni animati della serie « Merrie Melodies » e « Looney Tunes »: 1) **The Spy Swatter;** 2) **Just Plane Beep;** 3) **A Mouse Divided;** 4) **Dr. Jerryl's Hyde;** 5) **Trip for Tat;** 6) **Hip Hip Hurry!;** 7) **Quacker Tracker;** 8) **Tree for Two;** 9) **Dr. Devil and Mr. Hare;** 10) **Skyscraper Caper;** 11) **Cool Cat;** 12) **Nocus Pocus Powwow;** 13) **Fiesta Fiasco** - **r.**: Rudy Larriva, I. e Fritz Freleng, Chuck Jones, Robert McKinson, Alex Lovy - **p.**: Warner Bros (realizzati dal 1960 in avanti) - **o.**: USA - **d.**: Warner Bros.

SISSIGNORE — **r.**: Ugo Tognazzi - **s.**: Franco Indovina, Luigi Malerba, Tonino Guerra - **sc.**: Luigi Malerba, Tonino Guerra, Ugo Tognazzi - **f.** (technicolor): Giuseppe Ruzzolini - **m.**: Berto Pisano - **scg.**: Luciano Ricceri - **mo.**: Marcello Malvestito - **int.**: Ugo Tognazzi (Oscar), Maria Grazia Buccella (sua moglie), Gastone Moschin (l'avvocato), Ferruccio De Ceresa (Calandra), Franco Fabrizi (autista-maggiordomo), Franco Giacobini (Facchetti), Sirena (una ragazza americana), Ivan Giovanni Scra-

tuglia, Giuseppe Terranova, Donatella Della Nora - **p.:** Mario Cecchi-Gori per la Fair Film - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Euro Int.

V. giudizio di Fernaldo Di Giammatteo in questo n., pag. 34 e segg.

STALKING MOON, The (La notte dell'agguato) — **r.:** Robert Mulligan - **s.:** dal romanzo di Theodore V. Olsen - **sc.:** Horton Foote, Alvin Sargent - **f.** (panavision, technicolor): Charles Lang - **m.:** Fred Karlin - **scg.:** Roland Anderson, J. Poplin - **mo.:** Aaron Stell - **int.:** Gregory Peck (Sam Varner), Eva Marie Saint (Sara Carver), Noland Clay (suo figlio), Robert Forster (Nick), Russell Thorson (Ned), Henry Beckman, Charles Tyner, Richard Bull, Frank Silvera, Sandy Wyeth, Lonny Chapman, Lou Frizell, Joaquin Martinez, Nathaniel Narcisco - **p.:** Alan Pakula per la Pakula-Mulligan Prod. - **o.:** USA, 1968 - **d.:** Paramount.

STRAZIAMI, MA DI BACI SAZIAMI — **r.:** Dino Risi - **s.:** Agenore Incrocci (Age), Furio Scarpelli, D. Risi - **sc.:** Age e F. Scarpelli - **f.** (technicolor): Sandro D'Eva - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **mo.:** Antonietta Zita - **int.:** Nino Manfredi (Marino Balestrini), Pamela Tiffin (Marisa Di Giovanni), Ugo Tognazzi (Umberto Ciceri), Moira Orfei (Adelaide), Pietro Tordi (fra' Arduino), Livio Lorenzon (Artemio Di Giovanni), Gigi Ballista (ingegnere), Samson Burke (Guido Scortichini), Checco Durante (agente di collocamento), Ettore Garofalo (barman), Edda Ferronao, Michele Cimarosa, Donatella Della Nova, Francesco Sormano - **p.:** Edmondo Amati per la Fida Cinematografica - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Fida (regionale).

V. altri dati e recensione di Riccardo Redi in questo n., pag. 120.

SUMMIT — **r.:** Giorgio Bontempi - **s.** e **sc.:** G. Bontempi - **f.** (techniscope, technicolor): Eric Menczer - **m.:** Mario Nascimbene - **sc.:** Claude Reynaud - **mo.:** Vincenzo Tomassi - **int.:** Gian Maria Volonté (Paolo), Mireille Darc (Annie), Gianpiero Albertini (Berto), Olga Georges Picot (Agathe), Erika Blanc (Helge), Carlo De Mejo (Ulrich), Antonietta Fiorito - **p.:** Tirso Film/Lira Film - **o.:** Italia-Francia, 1968 - **d.:** Interfilm.

V. giudizio di Mario Verdone a pag. 81 e altri dati a pag. 96 del n. 9-10, settembre ottobre 1968 (Mostra di Venezia).

SVEZIA, INFERNO E PARADISO — **r.** e **sc.:** Luigi Scattini - **s.:** dal libro di Enrico Altavilla - **f.** (eastmancolor): Claudio Racca - **m.:** Piero Umiliani - **mo.:** L. Scattini - **voce comm.:** Enrico Maria Salerno - **p.:** P.A.C.-Caravel - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** P.A.C. (regionale).

V. altri dati e recensione di Claudio Bertieri a pag. 289 e giudizio di Jos Burvenich a pag. 58 e 59 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

SWIMMER, The (Un uomo a nudo) — **r.:** Frank Perry - **s.:** John Cheever - **sc.:** Eleanor Perry - **f.** (technicolor): David L. Quad - **f. aggiunte:** Michael Nebbia - **m.:** Marvin Hamlisch - **scg.:** Peter Dohanos - **mo.:** Sidney Katz, Carl Lerner, Pat Somerset - **int.:** Burt Lancaster (Ned Merrill), Janet Landgard (Julie Hooper), Janice Rule (Shirley Abbott), Tony Bickley (Donald Westerhazy), Marge Champion (Peggy Forsburgh), Nancy Cushman (signora Halloran), Bill Fiore (Howie Hunsacker), John Garfield jr. (Ticket Seller), Kim Hunter (Betty Graham), Rose Gregorio (Sylvia Finney), Charles Drake (Howard Graham), Bernie Hamilton (autista), House Jameson (Halloran), Jimmy Joyce (Jack Finney), Michael

Kearney (Kevin Gilmartin), Richard Mac Murray (Stu Forsburgh), Jan Miner (Lillian Hunsacker), Diana Muldaur (Cynthia), Keri Oleson (Vernon), Joan Rivers (Joan), Cornelia Otis Skinner (signora Hommer), Dolph Sweet (Henry Biswanger), Louis Troy (Grace Biswanger), Diana Van Vlis (Helen Westerhazy) - **p.:** Frank Perry, Roger Lewis per la Horizon-Dover - **o.:** USA, 1968 - **d.:** Columbia-Ceiad.

TATOUE', Le (Nemici per la pelle) — **r.:** Denys de La Patellière - **s.:** da un'idea orig. di Alphonse Boudard - **sc.:** A. Boudard, Pascal Jardin - **f.** (franscope, eastmancolor): Sacha Vierny - **m.:** Georges Garvarentz - **scg.:** Robert Clavel - **mo.:** Claude Durand - **int.:** Jean Gabin (Legrain), Louis De Funès (Félicien Mézeray), Dominique Davray (Suzanne Mézeray), Henri Virlojeux (il pittore candido), Paul Mercey, Yves Barsacq, Hubert Deschamps, Pierre Tornade, Donald von Kurtz, Jean Pierre Darras, Michel Bardinet, Joe Warfield, Line Chardonnet, Ibrain Seck, Pierre Gueant - **p.:** Les Films Copernic-Les Films Corona/Ascot Cineraid - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** Magna (regionale).

TENDERLY — **r.:** Franco Brusati - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** I.N.C.

V. dati e recensione di Enrico Rossetti in questo n., pag. 103.

TEOREMA — **r.:** Pierpaolo Pasolini - **s.** e **sc.:** Pierpaolo Pasolini - **f.** (eastmancolor): Giuseppe Ruzzolini - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Luciano Puccini - **mo.:** Nino Baragli - **int.:** Silvana Mangano (la madre), Massimo Girotti (il padre), Terence Stamp (l'ospite), Anne Wiazemsky (la figlia), André José Cruz (il figlio), Laura Betti (la domestica), Ninetto Davoli, Alfonso Gatto, Carlo De Mejo, Soublette - **p.:** Franco Rossellini e Manolo Bolognini per la Aetos Film - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Euro Int.

V. giudizio di Mario Verdone a pag. 88 e altri dati a pag. 96 del n. 9-10, settembre-ottobre 1968 (Mostra di Veenzia).

THOMAS CROWN AFFAIR, The (Il caso Thomas Crown) — **r.:** Norman Jewison - **s.** e **sc.:** Alan R. Trustman - **f.** (de luxe color stampato in technicolor): Haskell Wexler - **m.:** Michel Legrand - **scg.:** Robert Boyle - **mo.:** Ralph Winters, Byron Brandt - **int.:** Steve McQueen (Thomas Crown), Faye Dunaway (Vicky Anderson), Paul Burke (Eddy Malone), Jack Weston (Erwin Weaver), Biff McGuire (Sandy), Addison Powell (Abe), Astrid Heeren (Gwen), Gordon Pinsent (Jamie), Yaphet Kotto (Carl), Sidney Armus (Arnie), Richard Bull (1ª guardia al sotterraneo della banca), Peg Shirley (Honey), Patrick Horgan (Danny), Carol Corbett (signora Sullivan), Tom Rosqui (detective privato), Michael Shillo (banchiere svizzero), Nora Marlowe (Marcie), Sam Melville (Dave), Ted Geuring (Marvin), Paul Verdier (addetto ascensore), Judy Pace (la ragazza carina) - **p.:** Norman Jewison per la Mirisch-United Artists - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Dear-U.A.

V. altri dati e recensione di Orio Caldiron in questo n., pag. 97.

TO HELL WITH HEROES, A (I contrabbandieri del cielo) — **r.:** Joseph Sargent - **s.** e **sc.:** Halsted Welles, Harold Livingstone - **f.** (techniscope, technicolor): Bud Thackery - **m.:** Quincy Jones - **scg.:** Alexander Golitzen, John J. Lloyd - **mo.:** Howard Epstein - **int.:** Rod Taylor (Brynie MacKay), Claudia Cardinale (Elena), Harry Guardino (Lee Harris), Kevin McCarthy (col. Wilson), Peter Deuel (Mike Brewer), William Marshall, Don Knight,

Michel Shillo, Robert Yuro, Lew Brown, Wilhelm von Homburg, Tania Lemani, Mae Mercer, Emile Genest - **p.:** Stanley Chase per la Universal - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Universal.

TOM E JERRY, C'ERA DUE VOLTE — Programma composto da 11 cortometraggi in metrocolor di disegni animati realizzati da Hanna e Barbera e prodotti da Fred Quimby - **o.:** USA - **d.:** M.G.M.

TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA, Un — **r.:** Elio Petri - **s.:** Tonino Guerra, E. Petri - **sc.:** Luciano Vincenzoni, Elio Petri - **f.** (technicolor): Luigi Kuveiller - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Sergio Canevari - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **int.:** Franco Nero (pittore pop), Vanessa Redgrave (Flavia), Georges Géhret, Gabriella Grimaldi, Madeleine Damien, Valerio Ruggeri, Rita Calderoni, Renato Menegatto, Arnaldo Momo, Otello Cazzola, Costantino De Luca - **p.:** Alberto Grimaldi per la PEA/Les Productions Artistes Associés - **o.:** Italia-Francia, 1968 - **d.:** PEA (regionale).

TRE PASSI NEL DELIRIO — Film in tre episodi diretti rispettivamente da Federico Fellini, Louis Malle e Roger Vadim - **d.:** PEA (regionale).

V. altri dati e recensione di Mario Verdone a pag. 283 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

TURM DER VERBOTENEN LIEBE, Der (Le dolcezze del peccato) — **r.:** Francis Legrand (Franz Antel) - **s.:** Fritz Umgelter da « La Tour de Nesle » di Alexandre Dumas sr. - **sc.:** Kurt Nachman, Valeria Bonamano - **f.** (eastmancolor): Oberdan Troiani - **m.:** Mario Migliardi - **scg.:** Peter Rothe - **mo.:** Herbert Taschner, Pierre Calais - **int.:** Terry Torday (Margherita), Jean Piat (Buridan), Frank Olivier (alias Armando Francioli, nel ruolo di Orsini), Uschi Glas (Blanche), Veronique Vendell (Jeanne), Marie Ange Aniès (Catherine), Dada Gallotti (Fleurette), Karlheirz Fiege, George Markos, Rolf Becker, Franz Rudnik, Jörg Pleva, Jacques Herlin, Rudolf Forster, Werner Fliege - **p.:** Wolfgang Hartwig per la Rapid Film/Filmos Cinemat./Films EGE - **o.:** Germania Occid.-Italia-Francia, 1968 - **d.:** Titanus.

2001, A SPACE ODISSEY (2001: odissea nello spazio) — **r.:** Stanley Kubrick - **o.:** G.B., 1968 - **d.:** M.G.M.

V. altri dati e recensione di Giacomo Gambetti in questo n., pag. 87.

VIETNAM, GUERRA E PACE — **r. s.** e **sc.:** Lamberto Antonelli - **f.** (eastmancolor): Alfredo Lupo - **p.:** Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** regionale.

VILLA RIDES (Viva! Viva Villa!) — **r.:** Buzz Kulik - **s.:** dal romanzo « Pancho Villa » di William Douglas Lansford - **sc.:** Robert Towne, Sam Peckinpah - **f.** (panavision, technicolor): Jack Hildyard - **f. II unità:** John Cabrera - **m.:** Maurice Jarre - **scg.:** Ted Haworth, José Alguero e Roman Calatayd - **c.:** Eric Seelig - **e.s.:** Milt Rice - **mo.:** David Bretherton - **int.:** Yul Brynner (Pancho Villa), Robert Mitchum (Lee Arnold), Maria Grazia Buccella (Fina), Charles Bronson (Fierro), Robert Viharo (Urbina), Frank Wolff (capitano Ramirez), Herbert Lom (gen. Huerta), Alexander Knox (Madero), Diana Lorys (Emilita), Robert Carricart (Don Luis Gonzalez), Antonio Ruiz (Juan Gonzalez), Fernando Rey (Fuentes), John Ireland

(l'uomo nel negozio del barbiere), Jill Ireland (la ragazza nel ristorante di El Paso), Regina de Julian (Lupita), Andres Monreal (Herrera) - **p.:** Ted Richmond per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Paramount.

VIP, MIO FRATELLO SUPERUOMO — **r.:** Bruno Bozzetto - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Cineriz.

V. altri dati e recensione di Gianni Rondolino in questo n., pag. 115.

VOINA I MIR (L'incendio di Mosca) — **r.:** Serghei Bondàrciuk - **s.:** dal romanzo « Guerra e Pace » di Leone Tolstoi - **sc.:** S. Bondarciuk, Vassili Soloviev - **f.** (sovcolor): Anatoli Petritskij - **m.:** Viaceslav Ovcinnikov - **scg.:** Mikhail Bogdanov e Ghennadii Miasnikov - **c.:** Mikhail Cikovani - **mo.:** Tatiana Likhaciova - **int.:** Ljudmila Saveljeva (Natascia Rostova), Serghei Bondarciuk (Pierre Bezukhov), Viaceslav Tikhonov (Andrej Volkonski), Irina Skobetseva (Hélène), Kira Golovna (contessa Rostov), V. Stanitsin (conte Rostov), D. Tabakov (Nikolai), Irina Gubanova (Sonia), Vassili Lanovoi (Anatoli), Boris Zachava (gen. Kutuzov), S. Ermolov (Petja Rostov), A. Ktorov (principe Volkonski), A. Suranova (principessa Maria), A. Sjomin (Nicolas Rostov) - **p.:** Mosfilm - **o.:** URSS, 1965-1966 - **d.:** INC.

V. giudizio di Pietro Bianchi a pag. 48 del n. 6, giugno 1967 (Festival di Cannes).

WAR-GODS OF THE DEEP / CITY UNDER THE SEA (20.000 leghe sotto la terra) — **r.:** Jacques Tourneur - **s.:** dal romanzo « City in the Sea » di Edgar Allan Poe - **sc.:** Charles Bennet, Louis M. Heyward - **d. agg.:** David Whittaker - **f.** (colorscope, eastmancolor): Stephen Dade - **f. sottomarine:** John Lane, Neil Ginger Gemmel - **m.:** Stanley Black - **scg.:** Frank White - **mo.:** Gordon Hales - **e.s.:** Frank George, Les Bowie - **int.:** Vincent Price (il capitano), Tab Hunter (Ben), David Tomlinson (Harold), Susan Hart (Jill), John Le Mesurier (Ives), Henry Oscar (Mumford), Derek Newark (Dan), Roy Patrick (Simon), Anthony Selby - **p.:** Daniel Haller per la Bruton/American International - **o.:** Gran Bretagna-USA, 1965 - **d.:** Filmar.

WHERE WERE YOU WHEN THE LIGHTS WENT OUT? (Che cosa hai fatto quando siamo rimasti al buio?) — **r.:** Hy Averback - **s.:** dalla commedia di Claude Magnier - **sc.:** Everett Freeman, Karl Tunberg - **f.** (panavision, metrocolor): Ellsworth Fredricks - **m.:** Dave Grusin - **scg.:** George W. Davis, Urie McCleary - **e.f.s.:** J. McMillan Johnson, Carroll L. Shepphird - **mo.:** Rita Roland - **int.:** Doris Day (Margaret Garrison), Robert Morse (Waldo Zane), Terry-Thomas (Ladislau Walichek), Patrick O'Neal (Peter Garrison), Lola Albright (Roberta Lane), Steve Allen (Radio annunciatore), Jim Backus (Tru-Blue Lou), Ben Blue (l'uomo con il rasoio), Pat Paulsen (controllore), Dale Malone (Otis J. Hendershot jr.), Robert Emhardt (Otis J. Hendershot sr.), Harry Hickox (capitano Percy Watson), Parley Baer (dott. Dudley Caldwell), Randy Whipple (il bambino), Earl Wilson (lui stesso) - **p.:** Everett Freeman e Martin Melcher per la Everett Freeman Production - **o.:** USA, 1968 - **d.:** M.G.M.

WITCHFINDER GENERAL (Il grande inquisitore) — **r.:** Michael Reeves - **s.:** dal romanzo di Ronald Bassett - **sc.:** M. Reeves, Tom Baker - **sequenze aggiunte:** Louis M. Heyward - **f.** (eastmancolor): Johnny Coquillon - **m.:** Paul Ferris - **scg.:** Jim Morahan - **e.s.:** Roger Dicken - **mo.:**

Howard Lanning - **int.:** Vincent Price (Matthew Hopkins), Ian Ogilvy (Richard Marshall), Hilary Dwyer (Sara), Rupert Davies (John Lowes), Robert Russell (John Stearne), Patrick Wymark (Oliver Cromwell), Wilfrid Brambell (postiglione), Michael Beint (capitano Gordon), Nicky Henson (Swallow), John Trenaman (Harcourt), William Maxwell (Gifford), Tony Selby (saltatore), Beaufoy Milton (prete), John Kidd (I magistrato), Peter Haigh (II magistrato), Hira Talfrey (I vecchia), Ann Tirard (II vecchia), Peter Thomas (maniscalco), Edward Palmer (pastore), David Webb (carceriere), Godfrey James (Webb), Paul Dawkins (fittavolo), Jack Lynn (I locandiere), Martin Terry (II locandiere), Lee Peters (serg. di fanteria), Tobt Lennon (un vecchio), David Lyell (soldato), Maggie Kimberley (Elizabeth Clark), Bernard Kay (pescatore), Gillian Aldham (il giovane nella cella), Paul Ferris (il giovane marito), Morris Jar (Paul), Alf Joint (sentinella), Dennis Thorne, Michael Segal (villici), Maggie Nolan, Sally Douglas, Donna Reading, Tasma Brereton, Sandy Seager (le donne nella locanda) - **p.:** Arnold L. Miller, Louis M. Heyward, Philip Waddilove per la Tigon British - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Variety.

ZNAMENI RAKA (Protest!) — **r.:** Juraj Herz - **s.:** dal romanzo « L'ultima cena » di Hana Belohradska - **sc.:** H. Belohradska, Juraj Herz - **f.** (telecolor): Bedrich Batka - **m.:** Svatopluk Havelka - **scg.:** Oldrich Bosak - **c.:** Ladislav Tomek - **mo.:** Jaromir Janacek - **int.:** Zora Bozinova, Zdenek Stepanek, Karla Chadimova, Vera Vlkova, Lubomir Cernik, Ilja Prachar, Josef Chvalina - **p.:** Studio Barrandov - **o.:** Cecoslovacchia, 1967 - **d.:** Interfilm.

Riedizioni

AROUND THE WORLD IN EIGHT DAYS (Il giro del mondo in 80 giorni) — **r.:** Michael Anderson - **d.:** Dear-U.A.

V. dati e recensione di Tullio Kezich a pag. 45 del n. 1, gennaio 1958.

VIRIDIANA (Viridiana) — **r.:** Luis Buñuel - **d.:** regionale.

« PRIME » TEATRALI IN ITALIA DAL 1° AL 31 GENNAIO 1969

a cura di Carlo Brusati

BOUVARD E PECUCHET (*T. Manzoni,* Milano)
CHE NE PENSATE DEL '69? (*T. Cab 37,* Roma)
DIALOGHI PER I PROFUGHI (*T. Alla ringhiera,* Roma)
DIO KURT, IL (*T. Comunale,* L'Aquila)
2 + 2 NON FA PIU' 4 (*T. Eliseo,* Roma)
ECCO LA PROVA (*T. del Ridotto,* Roma)
FEDRA (*T. Valle,* Roma)
FILUMENA MARTURANO (*T. Quirino,* Roma)
FURBERIE DI SCAPINO, RE (*T. delle Arti,* Roma)
GUERRIERO, L'AMAZZONE, LO SPIRITO DELLA POESIA NEL VERSO IMMORTALE DEL FOSCOLO, IL (*T. Durini,* Milano)
HEDDA GABLER (*T. Carignano,* Torino)
HELLZAPHAPPENING (*T. Margherita,* Genova e *T. Sistina,* Roma)
LO SAI CHE NON TI SENTO QUANDO SCORRE L'ACQUA (*T. Margherita,* Genova)
MISTER SLOANE OVVERO DELL'OSPITALITA' (*T. Durini,* Milano)
MUTANDE, LE (*T. Duse,* Genova)
PLAZA SUITE (*T. Nuovo,* Milano)
PREZZO, IL (*T. Donizetti,* Bergamo)
PRINCIPE HOMBURG, IL (*T. Lirico,* Milano e *T. Gobetti,* Torino)
QUARTETTO: LONDRA W 11 (*T. Gobetti,* Torino)
QUESTO AMORE COSI' FRAGILE COSI' DISPERATO (*T. S. Babila,* Milano)
RE BISCHERONE — LA GUERRA DI PICROCOLO — GASTER (*T. di Piazza Marsala,* Genova)
SCOPERTA DELL'AMERICA, LA (*T. Rossini,* Roma)
SOLUZIONE FINALE, LA (*T. Arlecchino,* Roma)
SON FRÈRE (*T. Bagaglino,* Roma)
SPIRITO ALLEGRO (*T. S. Erasmo,* Milano)
STANZA DEI BOTTONI, LA (*T. dei Satiri,* Roma)
TITO ANDRONICO (*T. delle Muse,* Roma)
UNA DELLE ULTIME SERE DI CARNOVALE (*T. Manzoni,* Milano)
VIOLA, VIOLINO, VIOLA D'AMORE (*T. Alfieri,* Torino)

« Prime » teatrali in Italia dal 1° al 31-I-1969

L'AQUILA

TEATRO COMUNALE — **Il Dio Kurt** di Alberto Moravia - **Regia:** Antonio Calenda - **Scene e Costumi:** Franco Nonnis - **Interpreti:** L. Proietti, G. Diberti, A. Valli - **Compagnia:** « Teatro Stabile dell'Aquila » - **Prima:** 27 gennaio.

BERGAMO

TEATRO DONIZETTI — **Il Prezzo** di Arthur Miller (**trad.** Paola Oietti, Raf Vallone) - **Regia:** Raf Vallone - **Scene e costumi:** Misha Scandella - **Interpreti:** M. Belli, F. De Ceresa, M. Scaccia, R. Vallone - **Ente:** Cis - **Compagnia:** « Raf Vallone » - **Prima:** 24 gennaio.

GENOVA

TEATRO DUSE — **Le Mutande** di Carl Sternheim - **Regia:** Luca Ronconi - **Scene e costumi:** Enrico Job - **Interpreti:** S. Fantoni, V. Fortunato, P. Cei, R. Herlitzka, A. Casagrande, F. Agostini - **Ente:** Teatro Stabile di Genova - **Compagnia:** « Fantoni-Fortunato » - **Prima:** 7 gennaio.

TEATRO MARGHERITA — **Hellzaphappening** di Castaldo, Faele, Torti - **Regia:** Edmo Fenoglio - **Scene:** Lucio Lucentini - **Costumi:** Pasquale Nigro - **Musiche:** Aldo Buonocore - **Coreografie:** Gisa Geert - **Interpreti:** C. Dapporto, M. Del Frate, V. Dal Verme, N. Riviè, E. Consoli - **Compagnia:** « Dapporto-Del Frate » - **Prima:** 10 gennaio.

TEATRINO DI PIAZZA MARSALA — **Re Bischerone - La guerra di Picrocolo - Gaster** di François Rabelais, Domenico Batacchi - (**adatt.:** Tonino Conte, Lele Luzzati) - **Regia:** Tonino Conte - **Scene, costumi, maschere:** Lele Luzzati - **Interpreti:** P. Denti, F. Famà, E. Gari, E. Gola, K. Restori, M. Vivaldi - **Compagnia:** « Teatro Universitario Genovese » e « Compagnia Teatro Libero » - **Prima:** 16 gennaio.

TEATRO MARGHERITA — **Lo sai che non ti sento quando scorre l'acqua** di Robert Anderson **(Trauma da riconoscimento, Passi delle colombe, Non scrive molto, nostro figlio..., Io sono Herbert)** - **Regia:** Garinei e Giovannini - **Scene e costumi:** Guido Coltellacci - **Interpreti:** G. Bramieri, L. Zoppelli, S. Gabel, C. Rissone, E. Garinei - **Compagnia:** « Bramieri-Zoppelli » - **Prima:** 22 gennaio.

MILANO

TEATRO NUOVO — **Plaza Suite** di Neil Simon - **Regia:** Emilio Bruno - **Scene e costumi:** Oliver Smith - **Interpreti:** E. Albani, R. Valli, D. Trappetti, G. Bano, S. Caucia - **Compagnia:** « De Lullo-Falk-Valli-Albani » - **Prima:** 4 gennaio.

TEATRO MANZONI — **Una delle ultime sere di Carnovale** di Carlo

Goldoni - **Regia:** Luigi Squarzina - **Scene e costumi:** Gianfranco Padovani - **Musiche:** Fernando C. Mainardi - **Interpreti:** C. Milli, L. Morlacchi, G. Zanetti, E. Vazzoler, G. M. Spina, O. Antonutti, L. Volonghi - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Genova » - **Prima:** 9 gennaio.

TEATRO S. BABILA — **Questo amore così fragile così disperato** di Tennesse Williams **(Ritratto di Madonna)**, Jules Renard **(Il piacere degli addii)**, Jean Cocteau **(La voce umana)** - **Regia:** Fantasio Piccoli - **Scene e costumi:** Gianni Silvestri - **Interpreti:** A. Proclemer, E. Calindri, R. Bondini, A. Germignani, V. Bologna, U. Tabanelli, A. Ciceri - **Campagnia:** « Teatro S. Babila » - **Prima:** 10 gennaio.

TEATRO LIRICO — **Il Principe di Homburg** di Heinrich von Kleist - **Regia:** Hans Schalla - **Scene:** Max Frietzsche - **Costumi:** Therese van Treek - **Interpreti:** Hans Häckermann, C. Kayssler, H. Siemers, H. Schlosze, D. Jacobsen, W. Uttendörfer, K. D. Söder, S. Schmidt, K. Barner, H. Adler, H. Schick, G. Arndt - **Compagnia:** « Schauspielhaus di Bochum » - **Prima:** 14 gennaio.

TEATRO DURINI — **Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo** di Carlo Emilio Gadda - **Regia:** Sandro Rossi - **Scene e costumi:** Lorenzo Tornabuoni - **Interpreti:** Paolo Bonacelli, Carlo Montagna, Carlotta Barilli - **Compagnia:** « Porcospino II » - **Prima:** 15 gennaio.

TEATRO S. ERASMO — **Spirito Allegro** di Noël Coward (**trad.** Vinicio Marinucci; **adatt.** Daniela D'Anza) - **Regia**: Daniele D'Anza - **Scene:** Tony Stefanucci - **Musiche:** Gigi Cichellero - **Interpreti:** A. Giuffrè, L. Trouchè, L. Masiero, A. Micantoni, L. Costanzo, G. Piaz, M. Possenti - **Compagnia:** « La Compagnia del Teatro Moderno » - **Prima:** 25 gennaio.

TEATRO MANZONI — **Bouvard e Pecuchet** di Tullio Kezich e Luigi Squarzina (dal romanzo di Flaubert) - **Regia:** Luigi Squarzina - **Scene e costumi:** Pier Luigi Pizzi - **Musiche:** Angelo Musco (da Gounod) - **Interpreti:** Tino Buazzelli, G. Mauri, A. Torfi, V. Penco, E. Ardizzone, R. Di Lernia, R. Paoletti, A. Pischedda, M. Porta, L. Bertorelli, D. Chiapparino, M. Selva, C. Bolelli, R. Giangrande, S. Dalbuono, P. De Luca, R. Campese, B. Alessandro, A. Carpanini, O. Boero, V. Penco, G. De Lellis, G. Dauro, D. Braschi, A. Taddei, S. Riccetti, M. Marchi - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Genova » - **Prima:** 29 gennaio.

TEATRO DURINI — **Mister Sloane ovvero dell'ospitalità** di Joe Orton (**trad.** Ettore Capriolo) - **Regia:** Massimo Binazzi - **Scene e costumi:** Alberto Malgarini - **Interpreti:** N. Besozzi, D. Bartolucci, A. Bonardi, A. Danieli - **Compagnia:** « Informativa '65 » - **Prima:** 30 gennaio '69.

ROMA

TEATRO QUIRINO — **Filumena Marturano** di Eduardo De Filippo - **Regia:** Eduardo De Filippo - **Scene:** Enzo Medusa - **Costumi:** Maria

Consiglio - **Interpreti:** E. De Filippo, P. Maggio, E. Donzelli, A. Villani, A. Vista, L. Della Porta, N. Di Lena, T. Bianco, G. Palumbo, L. Moretti, F. Folli, G. Morra - **Compagnia:** E. De Filippo e la sua « compagnia » - **Prima:** 8 gennaio.

TEATRO VALLE — **Fedra** di Anneo Seneca (**trad.** Edoardo Sanguineti) - **Regia:** Luca Ronconi - **Scene e costumi:** Enrico Job - **Musiche:** Vinko Globekar - **Interpreti:** L. Brignone, M. Foschi, A. Laurenzi, M. Margine, M. Rigillo, G. Santuccio - **Compagnia:** « Teatro Stabile Città di Roma » - **Prima:** 11 gennaio.

TEATRO ELISEO — **2+2 non fa più 4** di Lina Wertmüller - **Regia:** Franco Zeffirelli - **Scene e costumi:** Enrico Job - **Interpreti:** A. Pagnani, A. Geri, G. Giannini, A. Guarnieri, Giulio Brogi - **Ente:** Sist - **Compagnia:** « Guarnieri-Giannini-Pagnani » di F. Zeffirelli - **Prima:** 12 gennaio.

TEATRO DEI SATIRI — **La Stanza dei bottoni** di A. M. Tucci - **Regia:** A. M. Tucci - **Scene e costumi:** Sandro La Perla - **Musiche:** Bruno Lauzi - **Interpreti:** M. Di Martire, A. Fiorito, E. Lazzareschi, A. Nicotra, W. Piergentili, I. Stella - **Compagnia:** « Di Martire-Fiorito-Lazzareschi-Nicotra-Piergentili-Stella » - **Prima:** 12 gennaio.

TEATRO DELLE MUSE — **Tito Andronico** di William Shakespeare — **Regia:** Paolo Poli - Interpreti: Paolo Poli, R. Traversa, E. Pagani, P. Dotti, M. Manfredi, G. Morani, P. Baldini - **Compagnia:** « Paolo Poli » - **Prima:** 17 gennaio.

TEATRO ARLECCHINO — **Soluzione finale** di Corrado Augias - **Regia:** Sandro Sequi - **Scene e costumi:** Lorenzo Tornabuoni - **Interpreti:** A. Cavo, M. Gueli, A. Ninchi, A. Petrini, A. Senarica, T. Valli - **Compagnia:** « Teatro Stabile Città di Roma » - **Prima:** 21 gennaio.

TEATRO DELLE ARTI — **Le furberie di Scapino** di Molière - **Regia:** Vera Bertinetti - **Scene e costumi:** Franco Laurenti - **Musiche:** Roman Vlad - **Interpreti:** P. De Filippo, L. De Filippo, E. Bertolotti, M. Castellani, R. Marelli, C. Beso, Mario Baioce, A. Palladino - **Compagnia:** « Compagnia di Peppino De Filippo » - **Prima:** 23 gennaio.

TEATRO SISTINA — **Hellzaphappening** di Castaldo, Faele, Torti - **Regia:** Edmo Fenoglio - **Scene:** Lucio Lucentini - **Costumi:** Pasquale Nigro - **Musiche:** Aldo Buonocore - **Coreografie:** Gisa Geert - **Interpreti:** C. Dapporto, M. Del Frate, V. Dal Verme, N. Riviè, E. Consoli - **Compagnia:** « Dapporto-Del Frate » - **Prima:** 23 gennaio.

TEATRO DEL RIDOTTO — **Ecco la prova** di Giorgio Prosperi e **Il valzer del defunto signor Giobatta** di Enzo Carsana - **Regia:** L. Pascutti - **Interpreti:** I. Bellini, F. Cerulli, G. Domini, E. Gori, A. Guidi, F. Latini, E. Ricca, N. Scardina, S. Spaccesi - **Compagnia:** « I Ruspanti » - **Prima:** 25 gennaio.

TEATRO ALLA RINGHIERA — **Dialoghi per i profughi** di Bertolt Brecht - **Regia:** Armando Bandini, Sandro Merli - **Interpreti:** Armando Bandini, Sandro Merli - **Compagnia:** « Bandini-Merli » - **Prima:** 24 gennaio.

CAB 37 — **Che ne pensate del '69?** - **Regia:** Fiorenzo Fiorentini - **Interpreti:** F. Fiorentini, L. Fineschi, D. Gallotti, M. L. Serena, L. Banfi, L. Di Gaetano - **Compagnia:** « Cab 37 » - **Prima:** 28 gennaio.

TEATRO ROSSINI — **La scoperta dell'America** di Athos Retti - **Regia:** Checco Durante - **Interpreti:** C. Durante, A. Durante, C. Sanmartin, M. Marcelli, C. Croco, P. Viani, E. Ripert - **Compagnia:** « C. Durante » - **Ente:** « Teatro Stabile Città di Roma » - **Prima:** 29 gennaio.

BAGAGLINO — **Son Frère** di Castellacci, Pingitore, Gribanovski - **Regia:** Castellacci, Pingitore - **Musiche:** Gribanovski - **Interpreti:** G. Caminito, G. Marchi, G. Pagnani, G. Polesinanti - **Compagnia:** « Il Bagaglino » - **Prima:** 29 gennaio.

TORINO

TEATRO ALFIERI — **Viola, Violino, viola d'amore** di Garinei, Giovannini, Magni - **Regia:** Garinei, Giovannini - **Scene e costumi:** Giulio Coltellacci - **Musiche:** Bruno Canfora - **Coreografie:** Tony Charmoly - **Interpreti:** A. Kessler, H. Kessler, E. M. Salerno, P. Franco, « I solisti », « Le soliste » - **Compagnia:** « Kessler-Salerno » - **Prima:** 9 gennaio.

TEATRO CARIGNANO — **Hedda Gabler** di Henrik Ibsen - **Regia:** Giorgio De Lullo - **Scene e costumi:** Pier Luigi Pizzi - **Interpreti:** R. Falk, C. Giuffrè, G. Lazzarini, E. Tarascio, G. Ombuen, K. Zopegni, G. Gabrielli - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Torino » - **Prima:** 16 gennaio. 1969.

TEATRO GOBETTI — **Quartetto: Londra W 11** di Gennaro Pistilli - **Regia:** Gennaro Pistilli - **Scene e costumi:** Franco Nonnis - **Interpreti:** C. Bagno, G. Calandra, M. T. Sonni, L. Troisi - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Torino » - **Prima:** 22 gennaio.

TEATRO GOBETTI — **Il Principe di Homburg** di Heinrich von Kleist - **Regia:** Hans Schalla - **Scene:** Max Frietzsche - **Costumi:** Therese van Treek - **Interpreti:** H. Häckermann, C. Kayssler, H. Siemers, H. Schlosze, D. Jacobsen, W. Uttendörfer, K. D. Söder, S. Smidt, K. Barner, H. Adler, H. Schick, G. Arndt - **Compagnia:** « Schauspielhaus di Bochum » - **Prima:** 27 gennaio.

VITA E PENSIERO

RASSEGNA ITALIANA DI CULTURA

Diretta da

(†) FRANCESCO VITO / EZIO FRANCESCHINI / MARIA STICCO / NELLO VIAN

Redatta da

FRANCESCO MATTESINI o.f.m.

ANNO LII - N. 2 FEBBRAIO 1969

Sommario

Abbonamento annuo L. 2.500 / Fascicoli singoli L. 300

Amministr. e Redaz.: Largo A. Gemelli, 1 - 20123 MILANO - c.c.p. 3/1077

RASSEGNA DEL CINEMATOGRAFO

RASSEGNA DI CRITICA E CULTURA CINEMATOGRAFICA
FONDATA NEL 1928

Via della Conciliazione, 2/c - 00193 ROMA - Un fascicolo L. 400 - Abbonamento annuo L. 4.000 (estero L. 5.000) - Direttore Ildo Avetta.

N. 1 - gennaio 1969

LA STAGIONE

DELLE ARTI DEL LIBRO E DEL TURISMO

gennaio 1969

DIREZIONE E REDAZIONE: Via R. Tanzi, 1 - Tel. 67.038 - 43100 PARMA.
UFFICIO PUBBLICITA': Via Fabio Filzi, 25/A - int. 13 - Tel. 2041855 - MILANO.
ABBONAMENTI: Per i 12 fascicoli del 1969 L. 5000. Estero L. 8000. *SOSTENITORI* da L. 10.000 in su. Per Studenti Universitari e Medie superiori 50% di sconto.
UN NUMERO L. 500.
Tutti i versamenti d'ogni genere sono da effettuare mediante vaglia, assegno, intestati alla Casa Editrice Maccari o su C/C Postale N. 25/17185. Manoscritti e fotografie non si restituiscono anche se non pubbblicati. I dattiloscritti debbono essere a spazio di macchina doppio e definitivamente corretti, compresi i corsivi, le virgolette, parentesi, richiami, punteggiatura, ecc.
Autorizzazione del Tribunale di Parma Nr. 327 - 17-6-60.
Direttore Responsabile: CESARE MACCARI.

LETTURE

rassegna critica mensile del libro e dello spettacolo

Dal sommario dei numeri di gennaio e di febbraio 1969

BIANCO E NERO è la più autorevole rivista italiana di studi cinematografici e dello spettacolo — La più qualificata e la più diffusa all'estero.
Con il 1969 uscirà la 30ª annata. La rivista fu infatti fondata nel 1937, e la sua pubblicazione fu sospesa per due anni, causa la guerra. In *Bianco e Nero,* nel 1969, continuerà la pubblicazione di saggi e di note critiche sulla teoria e la storia e sulle figure più significative del cinema e in generale del mondo dello spettacolo (teatro, televisione, musica lirica).
Tutti gli avvenimenti culturali importanti (mostre e festival, rassegne, convegni, dibattiti) vengono seguiti da critici e da studiosi qualificati.
Bianco e Nero pubblica articoli relativi a incontri con registi, tecnici, attori, analisi della situazione del cinema e dello spettacolo nei vari Paesi, recensioni di film, di spettacoli teatrali, di libri.
In particolare *Bianco e Nero* darà ampio spazio, nel 1969, alla pubblicazione di testi e di documenti relativi a sceneggiature cinematografiche, a dialoghi di film, a proposte teatrali, a film e trasmissioni per la televisione. Di ogni film uscito a Roma vengono pubblicati i dati tecnici completi, in pagine rilegabili a sé, così da costituire un repertorio unico e insostituibile. Di ogni annata vengono pubblicati indici completi per materie, opere, autori.
Ampio spazio viene dedicato, in ogni fascicolo, alle foto fuori testo.

Abbonamenti a *Bianco e Nero* per il 1969

L'abbonamento 1968 è scaduto.

La rivista BIANCO E NERO offre per il 1969 le seguenti formule di abbonamento:

a)	**Italia L. 5.000** **Estero L. 6.800**	abbonamento normale
b)	**Italia L. 10.000** **Estero L. 12.000**	abbonamento ridotto, con diritto di ricevere IN OMAGGIO una copia del volume: CALENDOLI - L'ATTORE, STORIA DI UN'ARTE (prezzo di copertina L. 14.000)
c)	**Italia L. 12.000** **Estero L. 14.000**	abbonamento ridotto, con diritto alla scelta IN OMAGGIO di QUATTRO VOLUMI tra i seguenti:

1) Abramov N. - Dziga Vertov
2) Di Carlo C. - Michelangelo Antonioni
3) Rondi B. - Il cinema di Fellini
4) Eisner L. H. - Lo schermo demoniaco
5) Epstein J. - Spirito del cinema
6) Golovnia A. - La luce nell'arte dell'operatore
7) Idestam-Almquist B. - Dramma e rinascita del cinema svedese
8) Lawson J. H. - Teoria e tecnica della sceneggiatura
9) Laura E. G. - Il film cecoslovacco
10) Turconi D. - Mack Sennett il re delle comiche
11) Manvell R.-Huntley J. - Tecnica della musica nel film
12) Benoit-Levy J. - L'arte e la missione nel film
13) Doglio F. - Il teledramma
14) Canudo R. - L'officina delle immagini

d)	**Italia L. 30.000** **Estero L. 35.000**	abbonamento ridotto, con diritto di ricevere IN OMAGGIO l'opera: ANTOLOGIA DI BIANCO E NERO 1937-1943, 5 voll. (prezzo di copertina L. 40.000)

I versamenti possono essere effettuati a mezzo vaglia o assegno o versando l'importo sul conto corrente postale N. 1/54528 intestando alla **SOCIETA' GESTIONI EDITORIALI**, Via Antonio Musa, 15 - 00161 Roma.

BIANCO E NERO - rassegna bimestrale di studi cinematografici e dello spettacolo - abbonamento annuale a 6 fascicoli di almeno 160 pagine l'uno, oltre a foto fuori testo - L. 5.000 (per l'estero L. 6.800).
Direzione - Redazione - Amministrazione: 00161 Roma, via A. Musa 15, tel. 858.030
Compilare e staccare il modulo di c/c postale qui allegato.

REPUBBLICA ITALIANA
AMMINISTRAZIONE DELLE POSTE E DEI TELEGRAFI
Servizio dei Conti Correnti Postali

CERTIFICATO DI ALLIBRAMENTO

Versamento di L. ....
(in cifre)

eseguito da ....
residente in ....
via ....

sul c/c N. 1/54528 intestato a:

SOCIETA' GESTIONI EDITORIALI

00161 Roma - Via Antonio Musa, 15

Addì (*) .... 196....

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

N. ....
del bollettario ch. 9

Bollo a data

Indicare a tergo la causale del versamento

REPUBBLICA ITALIANA
AMMINISTRAZIONE DELLE POSTE E DEI TELEGRAFI
Servizio dei Conti Correnti Postali

Bollettino per un versamento di L. ....
(in cifre)

Lire ....
(in lettere)

eseguito da ....
residente in ....
via ....

sul c/c N. 1/54528 intestato a:

SOCIETA' GESTIONI EDITORIALI

00161 Roma - Via Antonio Musa, 15
nell'ufficio dei conti correnti di ....

Firma del versante

Addì (*) .... 196....

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

Tassa di L. ....

Cartellino del bollettario

Mod. ch. 8-bis
Ediz. 1967

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

(*) La data deve essere quella del giorno in cui si effettua il versamento

---

REPUBBLICA ITALIANA
AMMINISTRAZIONE DELLE POSTE E DEI TELEGRAFI
Servizio dei conti correnti postali

RICEVUTA DI UN VERSAMENTO

di L. (*) ....
(in cifre)

Lire (*) ....
(in lettere)

eseguito da ....

sul c/c N. 1/54528 intestato a:

SOCIETA' GESTIONI EDITORIALI

00161 Roma - Via Antonio Musa, 15

Addì (*) .... 196....

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

Tassa di L. ....

numerato di accettazione

L'Ufficiale di Posta

Bollo a data

(*) Sbarrare con un tratto di penna gli spazi rimasti disponibili prima e dopo l'indicazione dell'importo

Causale del versamento, indicare la formula di abbonamento scelta:

Parte riservata all'Ufficio dei conti correnti

AVVERTENZE

Il versamento in c/c è il mezzo più semplice e più economico per effettuare rimesse di denaro a favore di chi abbia un c/c postale.

Chiunque, anche se non è correntista, può effettuare versamenti a favore di un correntista. Presso ogni ufficio postale esiste un elenco generale dei correntisti, che può essere consultato dal pubblico.

Per eseguire il versamento il versante deve compilare in tutte le sue parti, a macchina od a mano, purché con inchiostro, il presente bollettino (indicando con chiarezza il numero e la intestazione del conto ricevente qualora già non vi siano impressi a stampa) e presentarlo all'ufficio postale, insieme con l'importo del versamento stesso.

Sulle varie parti del bollettino dovrà essere chiaramente indicata, a cura del versante, l'effettiva data in cui avviene l'operazione.

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrasioni o correzioni.

I bollettini di versamento sono di regola spediti, già predisposti, dai correntisti stessi ai propri corrispondenti; ma possono anche essere forniti dagli uffici postali a chi li richieda per fare versamenti immediati.

A tergo dei certificati di allibramento, i versanti possono scrivere brevi comunicazioni all'indirizzo dei correntisti destinatari, cui i certificati anzidetti sono spediti a cura dell'ufficio conti rispettivo.

L'ufficio postale deve restituire al versante, quale ricevuta dell'effettuato versamento, l'ultima parte del presente modulo, debitamente completata e firmata.

Ricevuta del versamento effettua

SOMMARIO DELL'1/2-1969

continuazione dalla pagina IV

SOMMARIO DELL'1/2-1969

il sommario
segue in III pagina di copertina

---

anno xxx - numero 1/2 - gennaio-febbraio 1969 - lire 1.000
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV